

SODRE

COMISION DEL PAPEL
EDICION AMPARADA EN EL ART. 79 DE LA LEY 13349

Servicio Oficial de Difusión Radio Eléctrica



Sr. MINISTRO DE INSTRUCCION PUBLICA Y PREVISION SOCIAL

Prof. JUAN E. PIVEL DEVOTO

MONTEVIDEO
URUGUAY

S. O. D. R. E.

COMISION DIRECTIVA 1963 - 1967

Sra. IRENE RAMIREZ DE AGUIRRE ROSSELLO

Presidente

Sr. JUAN ILARIA

Vice - Presidente

Sr. ANTONIO BOUZA

Director

Sr. CARLOS J. PACHECO

Director

Sr. ANTONIO CAÑELLAS

Director

Dr. PEDRO IPUCHE - RIVA

Director

Srta. NANCY BACELO

Secretaria de Redacción

S U M A R I O

	<i>Página</i>
ORIENTACION TECNICA	7
<i>Pedro Ipuche - Riva</i>	
EL SEGUNDO FESTIVAL LATINOAMERICANO DE MUSICA	11
<i>Alfredo Nicrosi</i>	
UNA SINFONIA INCONCLUSA DE CLUZEAU - MORTET	19
<i>Susana Salgado Gómez</i>	
HISTORIA DEL ORGANO: PRIMERAS ETAPAS	31
<i>Manuel E. Salsamendi</i>	
VEGA Y AYESTARAN	39
<i>Pedro Ipuche - Riva</i>	
ALGO SOBRE LA ARMONIA DE LOS CORALES LITURGICOS ARMONIZADOS POR J. S. BACH	45
<i>M. Fernández Espiro</i>	
A LA BUSQUEDA DE UN CINE NACIONAL PERDIDO	55
<i>Eugenio Hintz</i>	
COLABORADORES DE ESTE NUMERO	61

Orientación Técnica

Después de varios años de silencio, reaparece con este número la Revista del Servicio Oficial de Difusión Radio Eléctrica (S.O.D.R.E.) de Montevideo (Uruguay). A decir verdad, no se justificaba la prolongación de ese silencio, tratándose de un organismo destinado a difundir la cultura en el pueblo por las vías más diversas; la palabra vertida por la vía radial o por la televisión es una poderosa fuente de difusión, pero es igualmente necesaria la expresión escrita del pensamiento, dirigida quizás a núcleos más reducidos pero, también, promedialmente más selectos. Por esa razón, nuestra reaparición se imponía, y seguramente será recibida con júbilo por el medio cultural uruguayo y americano.

La Revista del S.O.D.R.E. en esta, su segunda etapa de publicación, se encaminará por senderos planeados con precisión, cuyas características se expondrán sucintamente.

En primer lugar: En cuanto a la finalidad misma de la Revista, su mejor definición podría ser resumida con estas expresiones: tratar de que cada nuevo ejemplar se convierta en un aporte efectivo para la cultura del ambiente. Consecuentemente con ese principio rector, se tratará de presentar trabajos sustanciales, en los que se dé "algo" de manifiesta utilidad a los sectores docentes y estudiantiles huérfanos de apoyo bibliográfico. Hay que evitar el dato de interés meramente periodístico, que se brinda más rápida y eficazmente por otros medios de información y hay que insistir, en cambio, con todo lo que represente no ya un elemento nuevo de juicio, pero —por lo menos— un aspecto poco difundido y sin embargo valioso para los eruditos y los investigadores así se muevan éstos en el nivel docente o en el estudiantil. No pretendemos descubrir a cada paso algo novedoso, pero sí colaborar con aquéllos (ya actúen en la Enseñanza Superior, en la Secundaria o —simplemente— como aficionados distinguidos) que, tan a menudo, nos expresan con hondo y sincero pesar: "Sobre tal punto no hay nada publicado"; "Lo único utilizable es aquel envejecido estudio de Fulano"; "¿Cuándo se escribirá algo serio sobre tal cosa?", y muchas otras quejas de índole semejante.

En lo que tiene que ver con la sustancia de los estudios que se publicarán en esta Revista, en principio se ha dispuesto que ellos se relacionarán con las distintas disciplinas que el Instituto cultiva corrientemente. No obstante, la música llevará, y por lejos, la parte principal, no sólo por tratarse del aspecto cultural más íntimamente relacionado con la actividad normal del S.O.D.R.E. y a la vez el que

acapara la mayor parte de sus esfuerzos, sino por ser también el que mejor se presta para el ensayo de amplia resonancia artística. Pero, desde luego, esa primacía no implicará la exclusión de estudios sobre Cine, Ballet, y aún sobre tópicos radiales o televisivos de real interés, que lleven consigo un efectivo enriquecimiento cultural.

En el aspecto musical que será, lo repetimos, el predominante, se dará preferencia a los ensayos relacionados con la música nacional. No se trata de sobreestimar el valor de la misma, pero es evidente que si los propios uruguayos no nos ocupamos de lo nuestro, no será —por cierto— la bibliografía extranjera la que dé mucha luz sobre el particular. Por lo demás, no hay programa de estudios musicales en el Uruguay que no contenga una parte considerable relacionada con su música: ello crea una desproporción enorme entre la exigencia teórica y las posibilidades prácticas. Al S.O.D.R.E. corresponde, sin duda, colaborar en esa difícil situación, y lo hará, a través de nuestras páginas, mediante la cooperación de elementos verdaderamente capacitados en la materia, tanto por su formación técnica como por su capacidad de análisis.

Pero, lo expuesto precedentemente no implicará, en modo alguno, el abandono de los grandes temas de interés general. Eso sí; se evitará cuidadosamente la incursión en los mismos a través de cómodas expresiones dictadas por la facilidad expresiva pero que no encierren apreciaciones técnicas cuidadosamente fundadas. En una palabra: sin descartar (pues ello implicaría inevitablemente una tediosa frigidez) las valoraciones que lleven un aporte subjetivo, se buscará ante todo el análisis y el dato novedoso o poco divulgado, aún a riesgo del excesivo tecnicismo —temible para muchos— que esa orientación apartará.

Tampoco podrá desconocerse —y mucho menos después de las jubilosas jornadas vividas en ocasión del II Festival Latinoamericano de Música organizado por el S.O.D.R.E.— la realidad musical de los pueblos más vecinos, en lo físico y en lo espiritual, de nuestro Uruguay. Ello implicará, seguramente, la colaboración, a través de enjundiosos trabajos, de valores altamente representativos de las Repúblicas hermanas del Cono Sur Americano; será un honor para nuestra Revista el acoger el pensamiento de las mentalidades principales de la Técnica Musical y de la Musicología radicadas en los países hermanos, ya sea refiriéndose a compositores señeros de la América Latina, ya sea dictando cátedra en las principales disciplinas relacionadas con el mundo de los sonidos. Obviamente, tampoco dejará de recabarse —en lo posible— el envío de estudios referidos a las otras actividades que, junto a la música, compondrán el material normal de esta Revista.

Encaradas las líneas generales de esta publicación de acuerdo al plan sustancial expuesto precedentemente no queda más que ventilar un aspecto de forma: su periodicidad. Es evidente que nada muy

exacto puede adelantarse al respecto. Nuestro propósito básico es el de publicar como mínimo tres ejemplares por año, lo que ya no será posible, desde luego, para 1966; pero, cúmplase o no ese proyecto relacionado con lo cuantitativo, hay algo que podemos asegurar. La Revista del S.O.D.R.E. no se imprimirá simplemente por razones de plan o de compromiso; se exigirá, ante todo, la reunión de un material que esté en un todo de acuerdo con las normas que nos hemos trazado, y sólo en ese caso se determinará que vea la luz un nuevo ejemplar. Para que nuestros propósitos, pues, se vean realizados plenamente, en lo cualitativo y en lo cuantitativo, confiamos en la colaboración de todos aquellos elementos verdaderamente capacitados, y que estén en condiciones de aportar trabajos planteados de acuerdo con las exigencias de la Revista. De ese modo, y mediante el esfuerzo común, podrán llevarse a cabo los planes de enriquecimiento del medio cultural que el S.O.D.R.E. se propone realizar a través de nuestras páginas.

P. I. R.

El Segundo Festival Latinoamericano de Música

"La Mesa Redonda del II Festival Latinoamericano de Música, organizado por el SODRE, Montevideo, Uruguay, con la participación de invitados especiales de Argentina, Brasil, Chile y Uruguay, acuerda proponer a las instituciones estatales del continente que atienden la cultura musical, lo siguiente:

- 1) Coordinar sus esfuerzos para garantizar la centralización y difusión de la información en el campo de la música.
- 2) Tratar de que se legisle de manera que luego de atender estrictamente los derechos de autor de los compositores vivientes, el excedente de las recaudaciones de las obras de dominio público, se emplee en el desarrollo de la cultura musical.
- 3) Propiciar la creación de un centro de documentación e información musical latinoamericano, coordinando las iniciativas ya existentes en instituciones tales como el Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile y el SODRE del Uruguay. Dicho centro propenderá a la creación de archivos locales.
- ;) Crear, fortalecer y federar las organizaciones musicales y afines, en instituciones representativas que defiendan los intereses de la cultura musical por todos los medios a su alcance y suscitar una legislación adecuada a tales fines.

MOCION DE HOMENAJE. — Oída la exposición del Profesor Lauro Ayestarán sobre el fallecimiento del eminente musicólogo argentino CARLOS VEGA acaecida en Buenos Aires el 10 de Febrero de 1966, invitado al II Festival Latinoamericano organizado por el SODRE, se dirige como moción de la Mesa Redonda a la REVISTA MUSICAL CHILENA que edita la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile, solicitándole la edición de un número de homenaje al investigador desaparecido, antiguo y distinguido colaborador de dicha publicación. Por su parte el Maestro Pedro Ipuche Riva, Jefe de Redacción de la REVISTA DEL SODRE, formula idéntica aspiración en cuanto a la publicación de este Instituto.

MOCION FINAL. — La Mesa Redonda del II FESTIVAL LATINOAMERICANO DE MUSICA, expresa su vehemente deseo de que la inclusión de obras latinoamericanas en los programas de concierto, radio y televisión y disco, se realice en forma *constante y sistemática*, en paralelo con la realización de Festivales como el presente".

Montevideo, 9 de Marzo de 1966.

Esta resolución, de una Mesa Redonda que se realizó en dos etapas y a la que asistió la totalidad de las personalidades extranjeras y nacionales, de alguna forma relacionadas con el Festival, sintetiza en forma elocuente, la conciencia y voluntad de abordar por parte de todos, la problemática que significa la expresión musical de nuestro continente, en sus múltiples aspectos.

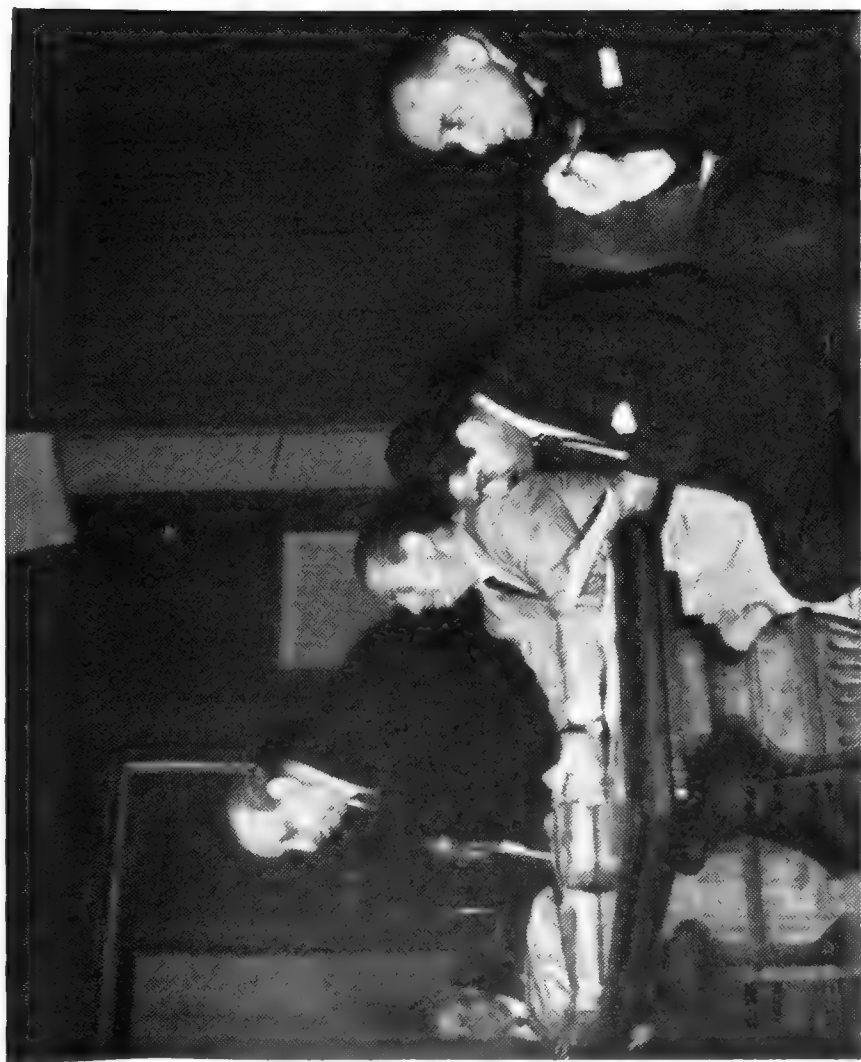
La organización del II FESTIVAL LATINOAMERICANO DE MUSICA (el primero, organizado también por el SODRE, se realizó en el año 1957, impulsado por idénticos principios) tuvo su realización en una comisión presidida por el Vice-Presidente del SODRE Sr. Juan Ilaria e integrada por el Profesor Lauro Ayestarán, el Maestro Eric Simon, el Mtro. Lamberto Baldi y el Profesor Hugo Balzo, Director Artístico del SODRE. Actuó en Secretaría la Srta. Juana Arrosa San Martín.

CONCURSO DE COMPOSICION. —

Un primer paso en la realización del Festival, lo constituyó el llamado a concurso entre todos los compositores de Latinoamérica, en dos categorías: Música Sinfónica y Música de Cámara. Una variante de gran trascendencia en este tipo de certámenes latinoamericanos lo constituyó la designación de un jurado internacional, integrado por los compositores: Boris Blacher, de la República Federal de Alemania, Joe Wouters, de Holanda y Aaron Copland de los Estados Unidos de Norteamérica. El vencedor de la categoría de Música de Cámara, fue el chileno Sergio Ortega, con su Sexteto para piano y quinteto de vientos, recibiendo por ello 600 dólares, siendo su obra estrenada en uno de los recitales de cámara realizado en el Festival. El otro premiado, fue el argentino Luis Arias, que recibió un premio extraordinario (el premio de la categoría de Música Sinfónica, fue declarado desierto), que le fuera adjudicado por recomendación del jurado, por sus Variaciones para piano y trece instrumentos de cuerda, consistente en 500 dólares y el estreno de la obra, que se realizó en el concierto de clausura del Festival, con la intervención del pianista Luis Batlle Ibáñez y la Orquesta Sinfónica del SODRE, dirigida por el Maestro Nino Stinco. La composición de Sergio Ortega, fue estrenada, por su parte, por la pianista Elida Gencarelli y el Quinteto de Vientos del SODRE, en el último recital de Cámara, del miércoles 9 de Marzo.

PROGRAMA DEL FESTIVAL. —

El Festival, que se inició el 1º de Marzo y finalizó el 10 de dicho mes, constó de cuatro conciertos sinfónicos (dos, a cargo de la Orquesta Sinfónica del SODRE y dos de la Orquesta Sinfónica Municipal), cuatro recitales de cámara, tres conferencias y una mesa redonda.



Clausura de la Mesa Redonda del II Festival Latinoamericano. De derecha a izquierda: Prof. Lauro Ayestarán, Maestros Gustavo Becerra y Eric Simon, Don Juan Ilaria, Presidente del Comité Organizador del Festival, haciendo uso de la palabra, Maestro Roberto García Morillo y Prof. Renzo Massarani.

CONCIERTOS SINFONICOS. —

El concierto inaugural del Festival, —en el que hizo uso de la palabra, la Sra. Presidente del SODRE, Irene Ramírez de Aguirre Roselló—, estuvo a cargo de la Orquesta Sinfónica Municipal, dirigida por el Maestro Carlos Estrada, que ofreció el siguiente programa: Diego Legrand (Uruguay): "Música para cuerdas"; Pedro Ipuche Riva (Uruguay): "Fantasía Concertante para trompeta y orquesta de cuerdas" (1ª audición absoluta), actuando como solista, el trompetista Walter Pinto; José María Castro (Argentina): "Concerto Grosso" y Paulo Guedes (Brasil): "Quatro Esboços Brasileiros". Este concierto se realizó en el Estudio Auditorio del SODRE (al igual que los demás conciertos y recitales), el 1º de Marzo.

El segundo concierto del sábado 5, representó la primera intervención de la OSSODRE en el Festival, y fue dirigido por los Maestros Nino Stinco (Uruguay) y Camargo Guarnieri (Brasil), teniendo el citado concierto carácter de homenaje a los compositores Eduardo Fabini y Héctor Villa-Lobos. Se ofrecieron las siguientes primeras audiciones: "Aves Errantes" de Héctor Tosar (Uruguay), —primera audición en América—, "Estáticas para Orquesta" de Fernando García, (Chile) y Concertino para piano y orquesta de cámara de Camargo Guarnieri, dirigido por su autor. El programa se complementó con "La Isla de los Ceibos" de Fabini y "Erosión" de Villa-Lobos. Intervinieron en este concierto como solistas la pianista brasileña Laís Brasil y el barítono argentino Angel Mattiello (en "Aves Errantes").

El tercer concierto sinfónico del martes 8 estuvo a cargo de la Orquesta Sinfónica Municipal, que dirigida por el Maestro Carlos Estrada, realizó las siguientes primeras audiciones: "Romances del Amor y la Muerte" de Roberto García Morillo (Argentina), solista: el barítono uruguayo Walter Mendeguía y Sinfonietta de Luis Gianneo (Argentina). El programa se complementó con 5 Tonadas de Humberto Allende (Chile), "Robaīyat" para canto y orquesta de Carlos Estrada, solista: la soprano uruguayana Lauda Méndez y de Antonio Mastrogiovanni (Uruguay): Larghetto para oboe y orquesta de cuerdas, solista: Aní Alvarez Badano.

El cuarto concierto sinfónico, —que clausuró el Festival,— tuvo lugar el 10 de Marzo. Antes de su desarrollo, que estuvo a cargo de la OSSODRE dirigida por el Maestro Nino Stinco, el Vice-Presidente del SODRE don Juan Ilaria pronunció un discurso, haciendo luego entrega de los premios, a los citados vencedores del concurso de composición. En carácter de primera audición absoluta, se ofreció el premio especial del concurso: Variaciones para piano y cuerdas de

Luis Arias (Argentina), y en primera audición local: Sinfonía de "Don Rodrigo" de Alberto Ginastera (Argentina) en la que fue solista la soprano argentina Haydée De Rosa, y la Sinfonía Nº 7 de Claudio Santoro (Brasil), dirigida por el mismo autor. El programa incluyó también la 2ª Sinfonía para cuerdas de León Biriotti (Uruguay) con la que se reemplazó, a último momento, una obra chilena cuyo material no llegó en tiempo.

PRIMERAS AUDICIONES. —

Como dato de especial interés, destacamos que en los citados conciertos sinfónicos, se ofrecieron en total diez primeras audiciones, dos en carácter absoluto y una para América del Sur, siendo el resto, locales. Damos, como resumen, el detalle:

Primeras Audiciones Absolutas:

PEDRO IPUCHE RIVA (Uruguay): Fantasía Concertante para trompeta y cuerdas.

LUIS ARIAS (Argentina): Variaciones para piano y cuerdas.

Primeras Audiciones para Sud América:

HECTOR TOSAR (Uruguay): "Aves Errantes", sobre textos de Tagore, para barítono y pequeño conjunto.

Primeras Audiciones para el Uruguay:

FERNANDO GARCIA (Chile): "Estáticas", para orquesta.

CAMARGO GUARNIERI (Brasil): Concertino para piano y orquesta.

HECTOR VILLA-LOBOS (Brasil): "Erosión", Poema Sinfónico.

ROBERTO GARCIA MORILLO (Argentina): "Romances del Amor y la Muerte", para barítono y orquesta.

LUIS GIANNEO (Argentina): Sinfonietta.

CLAUDIO SANTORO (Brasil): Sinfonía Nº 7.

ALBERTO GINASTERA (Argentina): Sinfonía de "Don Rodrigo".

RECITALES DE CAMARA. —

Se realizaron cuatro recitales de cámara en el Estudio Auditorio, estando el primero del miércoles 2, a cargo del pianista brasileño Ney Salgado y el Cuarteto Vocal "Arion", integrado por Lily Vives, Susana Aguiar, Jorge Vivas y Gabriel Percovich. El programa fue el siguiente: Pedro Ipuche Riva (Uruguay): "Ave María", "Sol de Invierno" y "Madre la mi Madre"; del folklore Pascuense: "Opa-opa"; Domingo Santa Cruz (Chile): "En medio de pajas suaves"; Juan Orrego Salas (Chile): "De los Montes Vengo"; Carlos Estrada (Uruguay): "Luna Salteña" (1ª audición absoluta), y "Anochecer"; Ri-

cardo Storm (Uruguay): "Si Dormis Doncella" y Héctor Tosar (Uruguay): "Infinito" y 5 Madrigales sobre textos de Esther de Cáceres, por el Cuarteto vocal "Arion".

El pianista Ney Salgado, ofreció por su parte, Choro Nº 5 ("Alma Brasileira") de Villa-Lobos y de Claudio Santoro (Brasil) Preludios Nos. 1, 2 y 3 (1ª Audición) y Sonata Nº 4.

El segundo programa de los recitales de cámara el viernes 4, fue dedicado a obras de autores uruguayos, actuando el tenor Osvaldo Tourn, el pianista Hugo Balzo, el Conjunto de Cámara del SODRE, integrado por Miguel Szilagyi y Mario Bresciani (violines), Huna Gleizer (viola) y Oscar Nicastro (cello) y la pianista Elida Gencarelli. Se ofrecieron las siguientes obras: de Eduardo Fabini: "El Nido", "Remedio", "El Poncho", "Flores del Monte", "Triste Nº 4", "Luz Mala" y "La Güeya", por Osvaldo Tourn y Hugo Balzo; de Pedro Ipuche Riva: Suite para Cuarteto de Cuerdas (1ª Audición Absoluta), por el Conjunto de Cámara del SODRE, y Sonata 1964 de Sergio Cervetti, en 1ª audición para América del Sur, por la pianista Elida Gencarelli.

El tercer recital de cámara se realizó el lunes 7, y contó con la participación del Cuarteto Santiago, de Chile, integrado por Stefan Tertz y Ubaldo Grazioli (violines), Raúl Martínez Echaiz (viola) y Hans Loewe (cello), interpretándose un programa dedicado a compositores chilenos, siendo todas las obras primeras audiciones para el Uruguay:

Juan Orrego Salas: Cuarteto Nº 1; Eduardo Maturana: Diez Micropiezas y Gustavo Becerra: Cuarteto Nº 6.

El cuarto y último recital de cámara del miércoles 9, tuvo numerosos participantes y se ajustó al siguiente detalle: Guido Santórsola (Uruguay): Cuarteto Nº 2 para flauta, viola, cello y guitarra (por Santiago Bosco, Guido Santórsola, Víctor Addiego y Beethoven Davezac, respectivamente); Antonio Mastrogiovanni (Uruguay): "Soliloquio", para violín solo y Monotemática" para violín y piano, (ambas en primera audición absoluta; por Antonio Núñez y Elida Gencarelli) y "Canto y Percusión" para piano (por Elida Gencarelli); Gerardo Gandini (Argentina): Música Nocturna 1, para piano, flauta, violín, viola y cello (en 1ª audición, por G. Gandini, Hélène Philippart, Antonio Núñez, Miguel Romaniz y Víctor Addiego, respectivamente) y de Sergio Ortega (Chile), la primera audición del Sexteto para piano y vientos (Premio de Música de Cámara del SODRE, del concurso para el Festival), por Elida Gencarelli y el Quinteto de Vientos del SODRE, integrado por Santiago Bosco (flauta), Miguel Sparano (oboe), Gerardo Forino (clarinete), Delfino Núñez (trompa) y Filiberto Núñez (fagot).

PRIMERAS AUDICIONES. —

Este ciclo de cuatro recitales tuvo 5 primeras audiciones absolutas, 1 para América del Sur y 5 para Montevideo, lo que totaliza 11 primeras audiciones:

Primeras Audiciones Absolutas:

CARLOS ESTRADA (Uruguay): "Luna Salteña" (1954 para cuarteto vocal.

PEDRO IPUCHE RIVA (Uruguay): Suite para Cuarteto de Cuerdas. (Premio del Ministerio de Instrucción Pública 1963).

ANTONIO MASTROGIOVANNI (Uruguay): "Soliloquio" para violín solo. - "Monotemática", para violín y piano.

SERGIO ORTEGA (Chile): Sexteto para piano y vientos. (Premio de Música de Cámara del Concurso de Composición del Festival).

Primeras Audiciones para América del Sur:

SERGIO CERVETTI (Uruguay): Sonata 1964 para piano.

Primeras Audiciones para el Uruguay:

CLAUDIO SANTORO (Brasil): Preludios Nº 1, 2 y 3 para piano.

JUAN ORREGO SALAS (Chile): Cuarteto para cuerdas Nº 1.

EDUARDO MATURANA (Chile): Diez "Micropiezas", para cuarteto de cuerdas.

GUSTAVO BECERRA (Chile): Cuarteto para cuerdas Nº 6.

GERARDO GANDINI (Argentina): "Música Nocturna I", para piano, flauta, violín, viola y cello. (Esta obra es de carácter aleatorio, lo que representó un motivo de alto interés en el Festival).

ACTOS PALALELOS AL FESTIVAL.—

Aparte de la Mesa Redonda, —de la que damos cuenta al principio de esta nota—, se realizaron los siguientes actos paralelos a los conciertos y recitales:

Viernes 4: Conferencia del compositor argentino Roberto García Morillo, sobre el tema: "Consideraciones sobre la creación musical".

Martes 8: Conferencia conjunta de los Profesores Lauro Ayestarán (Uruguay) y Manuel Dannemann (Chile), sobre: "Técnica de la recolección musical folklórica".

Sábado 5: Homenaje al compositor brasileño Héctor Villa-Lobos en el aniversario de su muerte. Disertó sobre la obra y personalidad de Villa-Lobos, el Prof. brasileño José de Andrade de Muricy, entregándose, —en nombre del Museo "Héctor Villa-Lobos" de Brasil— un busto del compositor desaparecido, realizado por el escultor argentino Luis Perloti.

INVITADOS AL FESTIVAL

Damos, —terminando esta breve reseña del Segundo Festival Latinoamericano de Música organizado por el SODRE—, una nómina de los concurrentes extranjeros al mismo, advirtiendo que las invitaciones cursadas, buscaban la presencia de representantes de otros países de nuestro continente, que lamentablemente, por distintas razones, no pudieron asistir, lo que circunscribió el Festival al llamado "Cono Sur": Argentina, Brasil, Chile y Uruguay:

Argentina:

Los señores: Roberto García Morillo (compositor y crítico musical de "La Nación" de Buenos Aires), Gerardo Gandini, Luis Arias, Enzo Valenti Ferro (crítico de "Buenos Aires Musical") y Oscar Figueroa (del diario "La Prensa" de Buenos Aires).

Brasil:

Los señores: José Cándido de Andrade de Muricy, Renzo Massarani, Camargo Guarnieri, Claudio Santoro y la Srta. Lais Brasil.

Chile:

Los señores: Manuel Dannemann, Gustavo Becerra, Fernando García Amilivia, Sergio Ortega y los ya citados integrantes del Cuarteto Santiago.

(Apuntes de A. N.)

Una sinfonía inconclusa de Cluzeau Mortet

A pocos meses de haberse realizado el II Festival Latino americano de Música acuden a nuestra memoria aquellos días del mes de setiembre de 1957 cuando también en el S.O.D.R.E. y organizados por el mismo Instituto tenían lugar los conciertos y las reuniones del primero de estos festivales.

Dentro de un amplio programa se habían incluido dos conciertos sinfónicos, ambos bajo la dirección del maestro mejicano Carlos Chávez. Y en el segundo de ellos y junto a obras de Ginastera, Camargo Guarnieri y del propio director debía interpretarse el "Preludio y danza" de Luis Cluzeau Mortet.

Imposible describir la tremenda impresión que nos causó, a los que aún nada sabíamos, cuando esa tarde del sábado 28 de setiembre antes de comenzar la mencionada obra del compositor uruguayo el Prof. Lauro Ayestarán, a la sazón Asesor musical del Ministerio de Instrucción Pública y Previsión Social, acompañado por el maestro Chávez y junto al podio del director dio la noticia de la muerte de Cluzeau Mortet acaecida esa mañana. Todo el teatro de pie, público, orquesta y director guardaron un minuto de silencio antes de la iniciación del "Preludio y danza" que fue escuchada luego en un extraño ambiente, mezcla de dolor y de emoción, de cariño y de respeto, con una atención y una quietud verdaderamente pavorosas.

Hoy, a nueve años de este hecho es interesante acercarnos a la obra que presumiblemente, estaba componiendo Cluzeau Mortet en esos momentos y que por lo mismo ha quedado inconclusa: la "SINFONIA DEL ESTE".

La obra creadora de Luis Cluzeau Mortet, comenzada en los primeros años de su juventud y truncada por la muerte, esencia de su vida y de su espíritu, es el fruto vivo y palpitante de una cualidad innata: su extraordinario don melódico.

Excelencia recibida y no don adquirido, ella es la fuente generatriz de una producción musical de grandes proporciones. Porque casi sin lugar a dudas, podemos considerar a Cluzeau Mortet como el caso típico del autodidacta.

Los pocos años de enseñanza, recibida de su abuelo Paul Faget y de María Visca, no alcanzaron para capacitar al músico a internarse por los desconocidos caminos de la composición.

Fue él mismo, a través de la lectura y el estudio de cuanto tratado de composición y luego de instrumentación cayeran a sus manos, completado por la insustituible experiencia del intérprete (primero en un pequeño conjunto y después dentro de una orquesta sinfónica) quien fue aprendiendo y ensayando toda la compleja técnica y el oficio del compositor.

Su predilección, en cambio, por determinadas formas y estilos es muy posible que además de haberle sido inculcada, fuera la herencia cultural de sus mayores, de origen francés y músicos.

Si consideramos la influencia francesa, impresionista o romántica —las tres y cada una están presentes en la labor creadora de su primera época— veremos junto a ellas dos estilos más, claramente diferenciados.

Es de hacer notar que estos tres estilos en la obra de Cluzeau Mortet, aunque perfectamente definidos, no se suceden cronológicamente, apareciendo muchas veces dos en una misma época y aun, excepcionalmente, los tres. Solamente al aparecer cada uno de ellos lo hacen en un orden: primero, el ya citado impresionista y/o romántico, luego el nacionalista y finalmente, el europeísta. La superposición señalada viene después.

No obstante tener cada uno su propio carácter, encontramos varios lineamientos generales que son comunes a los tres.

En el aspecto formal, el molde del "lied" clásico, en tres partes ordenadas como A-B-A, está presente (a veces con ligeras variantes en la segunda A) en casi todas las obras de Cluzeau Mortet. En una mayoría y salvo escasas excepciones es la forma que utiliza el compositor en todos sus géneros, desde el de cámara hasta el sinfónico. Esta forma modificada, es decir con la repetición de algunas de sus secciones, o con la inclusión de nuevas secciones intermedias y que se convierte casi en rondó, aparece en algunas de sus producciones. En el caso de las obras tituladas sinfonías o sonatas, las mismas siguen los moldes clásicos en el planteamiento, ordenación y carácter de los movimientos, pero casi nunca en la estructura de cada uno de ellos, que es, o muy libre, o edificada de acuerdo al ya citado esquema de A-B-A.

En el aspecto armónico el continuo juego de tonalidades homónimas, a veces utilizadas juntas (especialmente los modos Mayor y menor de un tono); los cambios bruscos y sucesivos de tonalidades sin modulaciones ni ninguna otra clase de previa preparación; las tonalidades vagas e indefinidas; los giros arcaicos y todas las notas extrañas a la armonía como: apoyaturas, floreos y notas y acordes alterados, son las características comunes a toda la obra de Cluzeau Mortet.

Volviendo a sus tres estilos, antes de la aparición del período medular y más importante que es el nacionalismo, se presenta una breve época intermedia que podríamos llamar de transición. La misma está formada por un conjunto de obras concebidas, todavía, de acuerdo al

espíritu romántico y/o impresionista, pero que dejan traslucir pequeñas pinceladas y giros criollos. Dentro del primer estilo aparecen dos corrientes de influencias paralelas, pero que a su vez, se subdividen. La romántica trae el recuerdo de Chopin, de Schumann y de Brahms; mientras que la impresionista deja traslucir a Debussy, a Fauré, a Chausson y a Duparc.

El segundo estilo es el único auténticamente propio, sin influencias de ninguna clase, y siendo el más valioso, rico y extenso en producción, sobre él se apoya, firmemente, toda la personalidad de Cluzeau Mortet como músico nacionalista.

El tercero y último estilo, de tendencia europeísta, es el que reúne el menor número de obras. Mucho más impersonal, se diría que el músico en un afán de renovación hubiera querido hacer breves incursiones dentro de un mundo más amplio, pero totalmente nuevo y desconocido para él.

La vena melódica de Cluzeau Mortet fue de una fecundidad extraordinaria, alcanzando su producción total casi a las doscientas obras, y lo interesante es que la mitad de toda esa labor creadora está dedicada a la obra para canto y piano. Los dos tercios de la parte restante lo ocupan las obras para piano, viniendo luego toda la producción sinfónica y de cámara. No obstante y sin restarle valor, especialmente a la parte orquestal, nuestro músico fue, por encima de todo, un creador de cámara.

En un afán de constante superación el músico había comenzado en 1946 (al retirarse de toda actividad pública por motivos de salud) la monumental tarea de revisar y corregir toda su obra. Lamentablemente los once años escasos que van desde esta fecha a la de su muerte, no alcanzaron para una labor de tales proporciones. Se advierte claramente que el compositor había hecho ya una revisión y selección general, destruyendo algunas partituras y anotando en las carátulas de otras: "mal-hacerlo todo de nuevo". Es posible que Cluzeau Mortet considerara que estas últimas tenían alguna parte aprovechable y que pensara rehacerlas en base a los mismos temas. Sería por ello una grave falta moral pretender juzgar y valorar su producción por ellas. Considero igualmente que en homenaje a su memoria nunca deberían esos trozos ser ejecutados públicamente, salvo casos excepcionales, en calidad de investigación y estudio.

En cuanto a la producción sinfónica es bastante reducida y puede ubicarse en su mayoría dentro del estilo nacionalista.

Son, en general, obras breves, pequeñas impresiones o poemas sinfónicos, pues aun las llamadas sinfonías, como ya lo hemos dicho, no siguen los lineamientos clásicos y establecidos para esta forma.

La instrumentación está hecha con cuidado y tiene una gran semejanza con la paleta impresionista francesa, sobre todo en el empleo de las maderas, de las arpas y de la celesta. El oboe y el clarinete

tienen en muchos casos relieve de solistas y le dan a su lenguaje orquestal una transparencia y un aire muy peculiares. La evocación del paisaje, especialmente del calmo y solitario, está magistralmente lograda.

Cuando la masa orquestal se hace más densa, pierde mucho el conjunto, pero a través de los años se nota que el compositor va cobrando más familiaridad con la técnica orquestal moderna.

La percusión está empleada siempre en pequeñas dosis y generalmente son toques de timbal que subrayan un tutti o un momento dramático. †

Y luego de lo expuesto pasemos ahora al análisis de la obra que Cluzeau Mortet dejó inconclusa.

"SINFONIA DEL ESTE"

Para orquesta sinfónica.

TONALIDAD: La Mayor.

FORMA: Cuatro movimientos: I Palmares de Rocha; II Pájaros; III La laguna Negra y IV Playa de la Coronilla (inconcluso).

I Palmares de Rocha

INSTRUMENTACION: 3 (Picc.), 3 (C.I.), 3 (Cl. b.), 3 (C. F.) -4, 3, 3, 1-timb-cds.

TONALIDAD: La Mayor.

METRO: Compás de 3.

4

AIRE: Muy lento. Allegro moderato. ($\text{♩} = 144$).

FORMA: Introducción y tres secciones ordenadas como A-B-A. La última sección tiene varias pequeñísimas diferencias en la instrumentación con relación a la primera.

La *introducción* (c. 1 a 33) comienza muy lentamente con tema de maderas y cuerdas con figuraciones de seisillos en el flautín y las flautas.

La segunda idea musical (c. 13 a 19) está basada en breves temas que alternan las maderas y la trompa sobre pedal de todas las cuerdas. Las maderas inician rápidas figuraciones de semicorcheas en un dibujo ascendente llegando a un forte (c. 21) continuando luego el tema el clarinete y las trompas en un diseño ondulante y en semicorcheas (c. 22 a 24).

El tema de los tresillos lo toman ahora las trompas junto con las flautas (c. 26) y lo repiten después los clarinetes. Entrando en un "pianissimo" va disminuyendo poco a poco el sonido y termina la introducción con una melodía de las violas.

La Primera sección (c. 34 [4] a 161) es un Allegro Moderato que comienzan las maderas y las cuerdas en figuraciones de corcheas. Luego se incorporan las trompetas en diseños ascendentes y en staccato (c. 41 a 43) y después la orquesta entera manteniendo este ritmo vivo, sostenido y siempre en staccato y en forte hasta que decrece el volumen llegando a un pianissimo (c. 50).

Comienza ahora un tema de los violines (c. 51) que toman después las flautas (c. 53) sobre pedal de contrabajos.

Inician una idea conjuntamente y en un diseño ascendente de negras el corno inglés y la trompeta (c. 56 a 58), agregándose luego todas las maderas y las cuerdas en staccato llegando a un fortissimo (c. 62 a 66). Repiten el tema la trompa (c. 67) y el corno inglés (c. 68) y luego el clarinete hace un solo cantando una melodía muy expresiva (c. 70 a 77). Comienza otro fragmento con maderas y cuerdas en staccato pero siempre sobresale el canto del clarinete (c. 78 a 88) y otro más breve del flautín y la flauta (c. 80 a 82). Luego de un fortissimo (c. 91) seguido por un pianissimo comienza un período más liviano y gracioso (c. 93 [9] a 116) que alterna breves temas del oboe (c. 95 a 97), del flautín y la flauta en registro muy agudo, y del clarinete sobre nota pedal de las violas (c. 95 a 102). Después de un breve tutti en fortissimo (c. 103 a 106) vuelve el pianissimo con temas en staccato de las maderas y las trompas sobre pedal de los contrabajos y pizzicato de segundos violines y violas (c. 107 a 116). Comienza un período Animado (c. 117 [12] a 124) en fortissimo y en staccato a cargo de toda la orquesta. Nuevamente vuelve el aire Gracioso (c. 125 [13] a 147) con breves temas expresivos de las maderas que se alternan sobre pedal de cuerdas graves. Se incorpora toda la orquesta, en staccato y con los metales en sordina (c. 148) y animando cada vez más concluye en un tutti, en fortissimo y con trémolo de los timbales la primera sección (c. 156 a 161).

La Segunda sección (c. 162 [18] a 263) comienza en fortissimo y con un tutti con trombón y tuba que decrece inmediatamente hacia un pianissimo. Luego, acompañados por nota pedal de las cuerdas graves y breves temas de las agudas, hacen una idea musical, flautas y clarinetes (c. 166 a 177).

Sigue a esto un tutti orquestal elaborado a base de continuos floreos sobre una figuración de corcheas en staccato (c. 178 a 185). Sucede una breve idea, siempre en fortissimo de la orquesta completa, basada en figuraciones de negras ligadas (c. 186 a 189).

Sobre una nota pedal de los contrabajos hacen una breve melodía flautas y fagotes (c. 190 a 196), que continúan las trompas (c. 197 a 201) y nuevamente los fagotes (c. 201 a 203). Estos diseños se interrumpen con un tutti en staccato y en fortissimo (c. 204 a 207).

Surge una nueva idea, ahora en el oboe y el clarinete y sobre cuerdas en pizzicato (c. 208 a 215). Se incorporan las flautas y luego los oboes y la idea siguiente se desarrolla sobre pedal de los contrabajos (c. 216 a 222).

Un tema que inician en fortissimo las maderas y las trompas sobre staccato y pedal de las cuerdas (c. 224 a 233) es continuado por melodía de las cuerdas apoyadas apenas por las maderas y pedal de las trompas (c. 234 a 249). A este fragmento sigue al idea musical final que es un tutti en Mezzo forte y en staccato, en figuraciones de corcheas.

La *Tercera sección* (c. 264 [31] a 394) es la repetición de la primera sección.

PLAN TONAL Y ARMONICO: Este movimiento está en La Mayor, tonalidad principal de toda la sinfonía. El autor alterna continuamente los tonos homónimos y los relativos. Con notas y acordes alterados y cambios bruscos de tonalidad.

Al comienzo de la introducción encontramos un fragmento en Do con un pedal de dominante (c. 13 a 19) que es continuado por otro que fluctúa continuamente entre Mi y Mi bemol (c. 20 a 33).

La primera sección comienza en la tonalidad principal de La Mayor (c. 34 [4] a 55) y luego de pasar por un fragmento en que se alteran todos los grados (c. 56 a 68) se llega a otro en que alternan el La Mayor con el la menor y el la bemol (c. 68 a 92).

Un trozo iniciado en Mi sobre un pedal de dominante en las violas (c. 93 a 102) sigue en esta misma tonalidad pasando la misma nota pedal a los violoncelos (c. 103 a 124).

Cuatro compases en Do Mayor (c. 125 a 128) llevan nuevamente a La (c. 129 a 132) y luego a Mi, con pedal de dominante (c. 133 a 136). Un pequeño fragmento utiliza el Re como tónica o como dominante de Sol (c. 137 a 145) para terminar la sección en una forma muy alterada, en la que predominan el Mi bemol y el Mi (c. 148 a 161).

La segunda sección comienza en Do Mayor y sobre este tono se mantiene por un momento, siempre sobre nota pedal de dominante (c. 162 [18] a 177), luego de un trozo muy breve basado en imitaciones, primero en Re bemol y después en Mi bemol (c. 178 a 185), cuatro compases en la menor (c. 186 a 189) nos llevan a Do, sobre un pedal de tónica y luego de dominante (c. 190 a 203).

Una progresión modulante en Fa (c. 204 a 210) y continuando sobre esta tonalidad modula hacia La (c. 216 a 222) con un pedal de tónica a cargo de los contrabajos.

Tres compases en fa sostenido menor (c. 223 a 225) nos llevan a la iniciación de una serie de progresiones que pasan por Sol y por Si, para terminar en un fragmento en Sol Mayor sobre una base de acordes de dominante (c. 234 a 249). Este trozo es continuado por otro comenzado en Si Mayor y que termina luego en dominante de Do, finalizando así la segunda sección (c. 250 a 263).

La tercera sección repite toda la armonía de la primera.

II Pájaros

"Ritmo ágil, alegre y nervioso de la vida de las pequeñas aves en plena naturaleza".

INSTRUMENTACION: 3 (Picc.), 2, 2, 0-cds.

TONALIDAD: Mi Mayor.

METRO: Compás de 2
4

AIRE: Levemente animado (♩ = 104).

FORMA: Tres secciones ordenadas como A-B-A. Este segundo movimiento de la "Sinfonía del Este" está compuesto para maderas (sin fagotes) y cuerdas.

La *Primera sección* (c. 1 a 73) comienza con una idea sobre pizzicato de las cuerdas y sobre ella se oyen breves temas en figuraciones de tresillos de semicorcheas del flautín que terminan en trinos, y otros en staccato que hacen oboes y clarinetes (c. 1 a 12). Continúa el movimiento con un diseño similar al anterior, al que se agregan rápidas escalas ascendentes que alternan oboes y clarinetes sobre saltos de octavas de las cuerdas agudas y nota pedal de violoncelos y contrabajos (c. 13 a 20). Se alternan los trinos con los diseños ascendentes en figuraciones de semicorcheas en las maderas (c. 21 a 30).

Comienza un tema sobre un diseño de tresillos de corcheas que luego toman las maderas (c. 31 a 48).

Sigue un período más animado basado en figuraciones ascendentes y descendentes de quintillos de semicorcheas que se alternan entre las dos flautas sobre pizzicato en piano de las cuerdas (c. 49 [5] a 64).

Termina la sección con una pequeña idea musical basada en tresillos y seisillos de las maderas sobre nota pedal de las cuerdas (c. 65 a 73).

La *Segunda sección* (c. 74 [7] a 126) es algo más animada que la anterior y comienza con un tema de las flautas que luego toma el flautín y concluye con trinos sobre nota pedal de los contrabajos (c. 74 a 82).

Figuraciones en diseños ascendentes y descendentes de semicorcheas alternan con otras de tresillos en las flautas (c. 83 a 106). Comienzan a alternarse en las maderas figuraciones de seisillos y luego de semicorcheas siempre sobre pizzicato de las cuerdas (c. 107 a 119). La idea final vuelve al tema inicial de esta sección a cargo del clarinete (c. 120 a 126).

La *Tercera sección* (c. 127 [12] a 200) es la repetición exacta de la primera sección.

PLAN TONAL Y ARMONICO: Con floreos y notas de paso. La primera y tercera secciones comenzadas en la tonalidad principal del movimiento, es decir en Mi Mayor, tienen una fragmento bastante extenso, de poco antes de la mitad hasta el final, en Sol Mayor (c. 26 a 73 y 152 a 200).

La segunda sección está en La Mayor comenzando sobre un pedal de dominante (c. 74 a 90). Desde aquí hasta el final de la misma (c. 91 a 126) se suceden una serie de cromatismos que llevan al comienzo de la tercera sección y a la tonalidad de Mi Mayor (c. 127).

III La Laguna Negra

"Calma profunda en la vasta superficie de la laguna y el paisaje que la rodea".

INSTRUMENTACION: 3 (Picc.), 3 (C. I.), 3 (Cl. b.), 3 (C. F.) -4, 3, 3, 1-timb.-cds.

TONALIDAD: Sol Mayor.

METRO: Compases de 4 y 2.
4 4

AIRE: Muy lento.

FORMA: Una *Sola sección* (c. 1 a 76) que comienza con un lento y expresivo canto de las violas sobre pedal de los violines y un breve tema de los clarinetes al que se agregan en pequeñas intervenciones las demás maderas (c. 1 a 13). Luego sobre pedal de los cobres, se oye un canto del clarinete, los violines y las violas (c. 14 a 16) que continúan después clarinetes y violas con una breve intervención de las trompetas en sordina (c. 17 a 22). Comienza un tema de las maderas con trinos en el flautín y la flauta sobre una melodía conjunta del fagot y las violas (c. 23 a 24), luego se incorporan los metales y los violines (c. 25 a 29).

Breves diseños en figuraciones de semicorcheas se alternan en las maderas, tomándolas en seguida las cuerdas (c. 30 a 34).

Un expresivo canto iniciado por el corno inglés y el oboe pasa luego al clarinete y a las cuerdas (c. 35 a 45).

Comienza un período grave y lentísimo con un solo de la flauta con trinos, acompañada por las trompas (c. 46 [6]). Siempre sobre las trompas hacen muy breves temas el corno inglés, los clarinetes, los fagotes y el contrafagot (c. 47 a 50) . Estos temas y estos diseños prosiguen en un trozo que tiene seis cambios de compases y que se desarrolla del siguiente modo:

C. 51:2; 52:4; 53:2; 54:4; 55 y 56:2; y 57:4
 4 4 4 4 4 4

Siempre muy lentamente comienzan una nueva idea musical las maderas más agudas con el fagot y las violas (c. 58 a 66) .

La idea final del movimiento está basada en una melodía de las violas que acompañan las maderas y que termina en pianísimo (c. 67 a 76) .

PLAN TONAL Y ARMONICO: La tonalidad principal de Sol Mayor aparece continuamente combinada con sus homónimos y con su relativo. Contiene floreos y algunas notas y acordes alterados.

Desde el comienzo se intercalan algunos compases en sol menor (c. 1 a 26) .

Sobre un pedal de dominante se inicia un fragmento en Si Mayor (c. 26 a 34) que se interrumpe por un Mi bemol (c. 35 y 36) para volver nuevamente a Si (c. 38 a 41) .

Cuatro compases en Re (c. 42 a 45) sirven luego como dominante y nos llevan al fragmento siguiente que alterna Sol Mayor y mi menor (c. 46 a 56) . Desde acá hasta el final predomina solamente la tonalidad principal de este movimiento, Sol Mayor (c. 56 a 76) .

IV Playa de la Coronilla

"Violencia del mar estrellándose contra la costa de dilatada franja de arena que se esfuma en el horizonte".

INSTRUMENTACION: 3 (Picc.), 3 (C. I.), 3 (Cl. b.), 3 (C. f.) - 4, 3, 3, 1-timb.-cds.

TONALIDAD: La Mayor.

METRO: Compás de 3.

4

AIRE: Animado con mucho brío.

FORMA: Desde el momento que este movimiento lo dejó el autor inconcluso y sólo tenemos la primera sección del mismo (c. 1 a 89), sobre ella pueden levantarse varias hipótesis acerca de cuál sería la forma que le hubiera dado Cluzeau Mortet.

De acuerdo al planteamiento general de los otros movimientos de esta sinfonía, especialmente el primero, y teniendo en cuenta las formas empleadas por el compositor en la mayoría de sus obras, me

inclino a suponer que este fragmento es el primero de tres secciones que presumiblemente hubieran estado ordenadas como A-B-A.

Esta sección tiene las características de un moto perpetuo que representa, justamente, el incesante movimiento de las aguas oceánicas. Está toda basada en diseños ascendentes de figuraciones de semicorcheas que alternan con saltos de octavas de corcheas y floreos.

Sobre esta figuración comienzan el movimiento las maderas y las violas sobre un continuo trémolo de los violines (c. 1 a 15). Se incorporan el trombón y la tuba que son apoyados por toques continuos de timbal (c. 16 a 26). Siempre en fortissimo y con un vigor y un ritmo sostenido y en continuo crescendo y con la actuación de la orquesta entera continúa la sección (c. 27 a 65).

Sin perder la animación entramos en un fragmento a cargo de violines y violas que en figuraciones de semicorcheas hacen un ondulante diseño apoyadas apenas por aislados temas de las maderas más agudas (c. 66 [4] a 81).

Los compases finales de la sección son de un gran vigor y siempre en fortissimo (F.F.F.) y apoyada la orquesta entera sobre trémolo de timbales y de todas las cuerdas (c. 82 a 89).

PLAN TONAL Y ARMONICO: En este movimiento se retoma el La Mayor, tonalidad principal de toda la sinfonía. Con floreos, notas de paso, notas y acordes alterados y un continuo juego de tonalidades homónimas.

Un breve pasaje al comienzo en Do Mayor, sobre un pedal de dominante (c. 21 a 28) nos lleva a otro que oscila entre La Mayor y la menor (c. 29 a 37).

Son ahora unos compases en Sol Mayor y sol menor (c. 38 a 41) que cambian primero a Si Mayor (c. 42 a 53) y luego a Fa y a Fa sostenido (c. 54 a 63) para volver nuevamente a Sol (c. 64 a 70).

Reaparece el inicial La Mayor (c. 71 a 81); al final de este fragmento una progresión cromática (c. 79 a 81) nos lleva a la idea conclusiva que comienza en Re (c. 82) y termina sobre una séptima de dominante de Mi bemol (c. 89). De este modo se deduce que la segunda sección iba a estar alrededor de esta tonalidad, desde el momento que por ella comenzaría.

JUICIO DE VALOR: Esta obra, que su autor dejó inconclusa tiene, en cuanto a su forma, las mismas características que la "Sinfonía Artigas", es decir sigue más el plan de un poema que de una sinfonía.

Su extensión es mucho más larga que la obra dedicada al Héroe, especialmente su primer movimiento que no entraremos a juzgar pues Cluzeau Mortet consideraba que estaba mal (así lo dice en la carátula del manuscrito) y que debía rehacerse totalmente.

El segundo "Pájaros", puede considerarse una pequeña sinfonía pastoral cuya base es, precisamente, el canto de las aves.

El tercero de ellos es muy expresivo, con una parte central muy melancólica. Con un timbre sonoro muy peculiar, da la sensación de una orquesta diluida y sumergida en una calma infinita.

Sobre la carátula del segundo movimiento el autor puso la fecha 1950, sobre la del tercero 1951 y el cuarto lleva sólo la palabra Montevideo y está sin fecha.

El manuscrito de la "Sinfonía del Este" se conserva en el archivo de la Sección Musicología del Museo Histórico Nacional de Montevideo.

Esta obra permanece inédita, con excepción de su tercer movimiento "La Laguna Negra" que fue incluido en un concierto de homenaje a Cluzeau Mortet realizado en el Estudio Auditorio y con la participación de la Orquesta Sinfónica del S.O.D.R.E. El mismo tuvo lugar casi al año de la muerte del autor, el 16 de agosto de 1958 y además de "La Laguna Negra" se escuchó "Soledad Campestre, cuarta impresión sintónico-nativa". Ambas obras estuvieron dirigidas por el maestro Carlos Estrada quien igualmente había estrenado, en 1938, la primera versión, entonces para orquesta de cámara, de la última de las mencionadas composiciones de Cluzeau Mortet.

Montevideo, marzo de 1966.

SUSANA SALGADO GOMEZ (1)

Nota: Abreviaturas empleadas.

S.O.D.R.E.	Servicio Oficial de Difusión Radio Eléctrica (Montev.)
Picc.	Piccolo (flautín)
C. I.	Corno inglés
Cl. b.	Clarinete bajo
C. f.	Contrafagot
timb.	Timbales
rds.	Cuerdas
c.	Compás o compases

(1) Este trabajo está extractado de "CLUZEAU MORTET", tesis presentada en 1964 a la Facultad de Humanidades y Ciencias de Montevideo para obtener el título de Licenciada en Musicología; en la fecha permanece inédita.

Historia del Órgano: Primeras Etapas

La palabra órgano fue una designación específica con que se denominó a un grupo de tubos unidos en un instrumento, a partir del Siglo X, después de Cristo.

Para seguir el desarrollo gradual del órgano a través de los años, es necesario comprender cómo son sus elementos y cómo funcionan. Un órgano puede ser definido como un conjunto de tubos que reciben aire de un fuelle y conectados a un teclado, de manera que la presión de una tecla, abre una válvula, penetrando el aire al tubo desde ese fuelle, produciendo el sonido durante el tiempo y con la calidad registrativa que el ejecutante desee.

El órgano puede ser comparado con una gaita, que consta de un reservorio de aire, generalmente de cuero, insuflado por los pulmones del ejecutante a través de un soplete. El aire sale del reservorio, pasa por uno o varios tubos con agujeros, que pueden ser tapados con la yema de los dedos, produciendo sonidos.

El órgano "Rey de los instrumentos", tiene su historia más allá de la cultura Mediterránea, es decir más de 2.000 años. El origen y el primitivo desarrollo está asociado con Alejandría, el gran y viejo centro Greco-Egipcio de enseñanza y experimentación mecánica. La invención de este instrumento es atribuida a Ktesibios, quien vivió en Alejandría en el II siglo antes de Cristo y está descrito por Hero en su tratado en griego "La Pneumática", donde discute las propiedades del aire. Este órgano fue un "órgano de agua" o "Hydraulos", usándose el peso del agua para crear una constante presión del aire en el fuelle, para que los tubos sonaran uniformemente. El agua estaba contenida en un tonel cilíndrico central y se comprimía por el bombeo de 2 pistones, laterales, movidos por largas palancas. Otra descripción del hydraulos se halla en el tratado en latín, escrito por el arquitecto VITRUVIUS, dedicado al emperador Augusto. Muchas representaciones del hydraulos han sido conservadas en mosaicos y relieves; también en un pequeño modelo de arcilla, datando del 2º siglo después de Cristo, encontrado en Cartago.

Al lado del hydraulos, el viejo mundo tuvo un órgano neumático que almacenaba el aire por intermedio de fuelles. Su construcción era mucho más simple que la del hydraulos. La precisión de los datos de esta época ha sido muy discutida.

Desde el órgano usado por los griegos y romanos hasta aquél que usó la iglesia hubo un largo camino. Una de las paradojas en la historia del órgano, instrumento de la iglesia por excelencia, la constituye

la relativa tardanza con que llegó al templo, para su servicio. Esto puede sólo comprenderse si consideramos (especialmente en el caso del hydraulos) la gran difusión que tenía este instrumento en los primeros siglos de la Era Cristiana, siendo utilizado entonces para el entretenimiento del gran público que concurría al circo, para presenciar las luchas entre gladiadores y para las carreras. Se sabe que Nerón, versátil aficionado musical, tenía ambiciones de organista. Bajo estas circunstancias, es comprensible que la Iglesia Cristiana de las primeras épocas, rechazara un instrumento, tradicionalmente asociado al circo. Aún hoy la Capilla Sixtina del Vaticano, excluye los instrumentos en sus servicios, permitiendo sólo la música vocal.

Gradualmente el órgano hace su entrada al servicio religioso a principios del siglo VIII, especialmente en la Europa occidental. De cómo se fue aflojando ese hermetismo frente a los instrumentos, configura uno de los capítulos más interesantes en la historia de las tempranas épocas de la música sagrada. Por ejemplo, mientras Clemente de Alejandría decía a la masa que debía acompañar sus cánticos con instrumentos, San Agustín, que era un erudito musical, fue más rígido, despreciando como vulgares al oboe, y a otros instrumentos.

Parecen existir, asimismo, equivocadas interpretaciones respecto a la afición que tenía por la música organística Santa Cecilia, exaltada más tarde como la Santa Patrona de la música sagrada, tal como la representan centenares de cuadros en los que aparece tocando el órgano.

Poseemos datos esporádicos de los órganos de la primera Era Cristiana, existiendo sólo referencias por representaciones pictóricas, que nos dan una idea aproximada de su desarrollo. Una de las más interesantes, fue encontrada en un obelisco de Bizancio (antiguo nombre de Constantinopla), mostrando un órgano construido por Theodosius el Grande, en el IV. siglo después de Cristo. La base cuadrada de este monumento, está decorada con anchos relieves de cada lado; en uno de ellos se ve al emperador en el centro, sosteniendo la corona para entregarla al triunfador. Un poco más abajo, se distinguen 2 filas de espectadores y más abajo de éstos una fila de danzarinas y músicos. En las extremas derecha e izquierda de esta sección existen 2 órganos, diferente uno del otro: el de la izquierda tiene 8 tubos, casi del mismo largo provistos de lengüetas; es similar al "aulos", el doble óboe de la antigüedad Griega o Romana. El de la derecha tiene 10 tubos, de diferente longitud; similar al "syrinx".

Bizancio se constituyó en el comienzo de la Edad Media, en el centro de la construcción de órganos, habiendo algunos informes que relatan el embarque de estos instrumentos hacia el Oeste desde Constantinopla. El emperador Constantino Copronymos el VI., regaló un órgano neumático a la iglesia de Compiègne, en la mitad del siglo VIII. En 812, Carlomagno recibió un regalo similar de Bizancio: un órgano con tubo de bronce que instaló en Aix-la-Chapelle. De este

tiempo se conserva una hermosa ilustración decorando las páginas del "Salterio" de Utrecht. Se trata de un doble órgano situado entre dibujos marginales. Este "Salterio" fue escrito e ilustrado probablemente después de la aparición de los modelos de Alejandría. En esta lámina se observa 2 filas de tubos y 2 ejecutantes, mientras 4 hombres trabajan con palancas laterales para insuflar el aire. Se trata claramente de un "hydraulos".

Durante los siglos IX y X la construcción de órganos progresó, especialmente en Alemania e Inglaterra, instalándose en la Abadía de Malmesbury un órgano con tubos de bronce. Al final del siglo X, habían adquirido proporciones gigantescas. En este momento se ejecutaba únicamente nota contra nota; un ejecutante exponía la melodía mientras el otro efectuaba una voz acompañante.

El órgano de Winchester tenía 26 fuelles, alimentados por 70 hombres; indudablemente producirían unas sonoridades estridentes y molestas.

En el siglo XIII, aparecen las "Mixturas", vale decir, cada nota produce simultáneamente la superposición de varios armónicos (la octava, la duodécima, la doble octava, etc.) efecto producido por la adición de otras filas de tubos. En estas condiciones siempre se conseguía el "órgano pleno". Más tarde el organista seleccionaba, por mecanismos agregados, determinados tubos de diferente ancho o longitud para impedir la monotonía del órgano pleno. Instrumentos tan enormes como el de Winchester deben haber sido muy toscos para su manipulación, pues no tenían teclados en el sentido moderno, sino "deslizadores" en fila llamados "lengüetas" (*linguae*). Eran tablas de madera que, deslizándose, abrían o cerraban los canales que llevaban el aire desde los fuelles hacia los tubos del mismo tono, necesitándose un gran esfuerzo muscular por parte de los ejecutantes. Este modo de ejecución fue perfeccionado por los constructores del siglo XI, reemplazando las lengüetas movibles horizontalmente por palancas de madera que se presionaban verticalmente para abrir una válvula ubicada al costado del fuelle, dejando que el aire comprimido entrara al tubo.

Estas rústicas palancas o teclas, fueron los primeros pasos para evolucionar hacia el teclado moderno, que requiere una suave presión para liberar el sonido de miles de tubos. Una meta de esta evolución fue el órgano de Magdeburg, que al final del siglo XI, tenía un teclado con 16 notas. Las pinturas, grabados o esculturas, donde figuran los primeros instrumentos, nos muestran botones redondos o cuadrados, similares a los del moderno acordeón.

Hacia el siglo XIII, el órgano era instalado en la Iglesia de la Europa central y occidental. Santo Tomás de Aquino decía que el órgano "vivificaba el corazón y fortificaba el alma".

Desde el siglo XIV en adelante, aparecen rápidamente importantes modificaciones e innovaciones en la música occidental y la polifonía gótica.

Las "mixturas" que más arriba mencionamos eran incompatibles con el ideal de una polifonía de clara transparencia y fueron modificadas por ese motivo. Se pensó así descartar los sonidos masivos con sus armónicos artificiales para reemplazarlos por colores tonales contrastantes, que hacían posible un dibujo polifónico más depurado y más analítico. Esta evolución se encuentra representada en el órgano de Halberstad de Alemania, completado en 1361 y ha sido descrita por Praetorius. Este órgano tenía 24 teclas incluyendo las alteraciones cromáticas y sus fuelles eran impulsados por 10 hombres; cada uno manejaba un par con sus pies, apoyando así el peso de su cuerpo. El tubo más grande tenía 29 pies y 14 pulgadas de ancho. El hecho más importante fue la inclusión de 3 teclados. Uno de ellos operaba con el órgano pleno, vale decir con toda la tubería, los otros dos operaban con una sola fila de tubos. Así se conseguía un "forte" o un "piano" según el teclado que se usaba. Este sistema fue perfeccionado más tarde, merced a las bandas de madera que ubicadas en la parte alta del fuelle y moviéndose de izquierda a derecha, abrían o interceptaban los canales alimentadores de los tubos.

Gracias a estos mecanismos por "deslizadores", que actualmente llamamos "registros" fue posible usar determinada fila de tubos, sola o asociada a otras filas, realizando y confiriendo al órgano, los recursos sonoros, embellecedores de la polifonía instrumental.

Al principio del siglo XIV, se inventó probablemente la pedalera. Esto sucedió en Alemania o Flandes, no siendo adoptada en todos los lados al mismo tiempo; así por ejemplo en Italia y en Inglaterra fue incorporada mucho más tarde. Los dos famosos órganos de San Marcos en Venecia tenían en el año 1700, una pedalera primitiva, que sólo funcionaba por acoplamiento de los registros pertenecientes a los manuales. En Inglaterra la pedalera no se conoció hasta el siglo XIX.

El desarrollo del órgano durante los siglos XIII y XIV, tuvo sus desventajas, por el aumento en el número de tubos. Cada tecla ofrecía una fuerte resistencia por dicha razón y el organista tenía que presionarla con los puños cerrados.

Entre los órganos importantes del siglo XV, debemos mencionar el de la Catedral de Amiens que en 1425 tenía 2.500 tubos; el del Castillo de Blois y el de la Catedral de Barcelona con 1.400 tubos cada uno. Entre los instrumentos alemanes se hallaba el de la Catedral de Worms (1.440), el de las iglesias de St. Lorenz (1444), el de St. Sebaldus de Nüremberg (1465), el de la Catedral de Bamberg (1.480) y el de Marienkirche en Lübeck (1492). Muchos de estos órganos del Renacimiento fueron destruidos o dañados durante las guerras religiosas de la Reforma.

En el siglo XV, muchas grandes iglesias tenían dos órganos: uno grande en la nave o en la portada principal para las actuaciones del solista y otro pequeño en el coro para acompañar a los cantantes y para usar durante el servicio litúrgico. Dentro de los pequeños ór-

ganos habían varios tipos: 1º *El órgano Positivo* que constaba de flautas únicamente y que por su pequeñez era manejable en el recital de cámara, pero no, en la iglesia. Se le transportaba en un carruaje, acompañando las procesiones. Los fuelles eran manejados por otra persona, de manera que el ejecutante podía usar ambas manos. 2º *El órgano Portativo* (organetto) era todavía más pequeño. Aparece frecuentemente en pinturas o esculturas del Renacimiento, en conciertos de ángeles, festejando la Coronación de la Virgen. Francesco Landino el organista ciego de S. Lorenzo en Florencia, tiene en su tumba una pintura, donde aparece sosteniendo un portativo. El teclado de estos órganos tenía de 1 a 2 octavas. El ejecutante manejaba el fuelle con su mano izquierda mientras su derecha presiona las teclas o botones; esta posición crea evidentes dificultades para la digitación. 3º *El órgano Regal*. Difería del positivo y del portativo, porque sólo constaba de registros lengüetados. Eran extremadamente pequeños y contruidos de madera, plomo u otro metal. Para facilitar su transporte, se confeccionaban fuelles cuadrados, colocados en la parte alta del teclado, dando la apariencia de un gran libro; por eso se le llamaba "regal bíblico". Este instrumento se hizo popular en el siglo XV, contrastando su penetrante sonoridad con la reducción de su tamaño. La popularidad de estos pequeños órganos se justificaba, pues la música organística del Renacimiento, pertenecía más bien al ambiente hogareño que a la iglesia. El positivo, especialmente, era un mueble que se usaba a la par de otros instrumentos con teclado, por ejemplo: el clavicordio. Así comprendemos como las composiciones de los grandes organistas del Renacimiento, son elaboraciones y arreglos de danzas y, a veces, de canciones populares. Instrumentos de tan modestas dimensiones sirvieron como medios para nuevos experimentos en la literatura organística del siglo XVI, en España e Italia, culminando en los "ricercare", canzonas, tocatas, de un Cavazzoni, de un Merulo y los famosos "tientos" de Antonio Cabezón.

El interés por la construcción de órganos, al norte de los Alpes, se reflejó naturalmente en la evolución de la música para este instrumento. No se limitó a imitar las composiciones vocales, tales como motetes y canciones, sino a desarrollar un estilo organístico propio, explotando sus recursos específicos: transformaciones de motetes, elaboración de temas de corales, preludios libres, tocatas, etc., en resumen: "a pensar en órgano". Aparecen así, famosos compositores para órgano, tales como el ciego Konrad Paumann (autor del *Fundamentum Organistendi*), Paul Hofhaimer, Hans Buchner, Arnolt, Schlick y otros más.

La Reforma, deseando la simplificación del servicio religioso, no se inclinó favorablemente por el uso del órgano u otro cualquier instrumento. Zwingli lo suprimió, incluyendo el canto. Calvino lo declaró superfluo. Lutero, entusiasta admirador de la música, flautista y compositor de melodías corales, no fue tan adverso: aconsejaba reducir el exceso de ejecución organística en la iglesia. Esta actitud sor-

prende, y trajo como consecuencia que la tradición organística tardó en imponerse en los países protestantes en tanto que surgió rápidamente en la Alemania del norte, donde el instrumento fue adaptado y construido para servir a la nueva liturgia. Los nombres de Scheidt, Shein, Strungk, Tunder, Reinken, Buxtehude y Pachelbel, constituyen gloriosos símbolos de su desarrollo.

En el Sur Católico, bajo las banderas de la Contra-Reforma y en medio de las formas exhuberantes y espectaculares del Barroco Austriaco y Bávaro, el órgano se convirtió en un gran monumento de la Iglesia; no sólo por sus dimensiones, sino por su espléndida vista, formando parte integral del colorido interior. Las tuberías frontales visibles fueron doradas, pintadas y embutidas en moldes ornamentales, o escondidas detrás de grandes pirámides, formadas por tubos unidos. Finalmente, estructuras de madera, figurando ángeles, se hallaban al frente del órgano. En un gigantesco órgano barroco de estas características, Bruckner ofrecía sus famosas improvisaciones en la Iglesia de St. Florian en Austria.

Hacia el siglo XVI el órgano desarrolló complejos mecanismos, adquiriendo muchas más posibilidades para el contraste de colores tímbricos. Numerosos registros, acoplamientos, varios teclados, etc., pudieron lograr esta evolución. En dos siglos solamente (de 1500 a 1700) el estilo del órgano mostró una marcada transformación, consiguiendo variadas sonoridades, mezcladas según la concepción del artista.

Para simplificar el curso de este largo e intrincado desarrollo, podemos distinguir entre esos órganos, tres tipos, que reflejan los sucesivos estilos de la música organística escrita entre esos dos siglos: 1º El órgano Gótico; 2º el órgano Praetoriano y 3º el órgano de J. S. Bach.

1º El *órgano Gótico*, sintetizaba la experiencia de la última era gótica de la música. Tenía varios manuales y pedalera y destacaba en lo posible los contrastes entre los colores tonales, ayudándose principalmente de las varias filas de tubos, descuidando un poco la calidad en sus mezclas.

2º El *órgano Praetoriano*, mantenía los contrastes del Gótico, pero suavizaba sus diferencias, enmudeciendo los chillidos de las sonoridades, en su mayoría extravagantes. La textura polifónica carecía de la claridad y transparencia necesarias.

3º El *órgano de Bach*, era pequeño; generalmente no excedía de 2 teclados, pedalera y 30 registros. La presión aérea no era intensa, lo cual le confería una elegante blandura tonal. La primacía del Principal y de los aflautados, con una cuidadosa selección de mutaciones y mixturas, servían para ese propósito. La pedalera era independiente de los manuales, permitiendo al ejecutante elaborar en ella melodías, tales como corales, en octavas agudas, al mismo tiempo que la mano izquierda en uno de los manuales desarrollaba un contrapunto o acompañamiento en octavas graves. J. S. Bach no usaba todavía la caja

expresiva del 2º teclado o Recit, ni tampoco voces tremulantes. Todas estas modificaciones constituyeron los primeros pasos del órgano "expresivo", un instrumento capaz de crescendos y decrescendos, culminando más tarde en la concepción del órgano, cono imitador de la orquesta sinfónica, que es el órgano "romántico".

Manuel E. Salsamendi.

BIBLIOGRAFIA

- Emanuel WINTERNITZ . . . "El Organo".
D. A. FLENTROP "
Norbert DUFOURCQ L'Orgue.
Hugo RIEMANN Manual del Organista.
Luc-André MARCEL Bach.
Fernando GERMANI Método per Organo.
Charles TOURNEMIRE Tratado de Organo.
Jean FELLOTT A la recherche de l'Orgue Classique.

N. de la R. — Para ubicar al lector, con una clara y reciente experiencia, en la evolución histórica de este trabajo, corresponde aclarar que el conjunto de Cámara de Munich integrado por ejecutantes de instrumentos antiguos que visitara en 1965 esta parte de América Latina traía un "Portativo", en tanto que el conjunto Pro Música de New York se integraba con un "Regal".

Vega y Ayestarán

En menos de seis meses América Latina ha perdido dos valores de categoría universal en el terreno de la Musicología. Primeramente fue Carlos Vega, el eminente y desprejuiciado hermano argentino, quien abandonó para siempre, corporalmente, este mundo americano al que tanto había querido y servido, a las pocas horas de finalizada la Conferencia de Arica. Luego fue nuestro entrañable amigo y maestro, Lauro Ayestarán, quien, apenas excedida la mitad de este nefasto año 66, nos dejara sorpresivamente, cuando —por primera vez en su densa y fatigosa existencia— había encontrado la solución ideal y tranquila de “dedicación total”, tan necesaria para que nuestro país (que le es deudor en medida inconmensurable) pudiera aprovechar de su esfuerzo creador e investigador del modo más digno y eficaz. Recordar a ambos (merecedores por separado de sendos y extensos homenajes bibliográficos) en un único y escueto artículo de esta revista, parece a primera vista algo desproporcionado y hasta impertinente. Sin embargo, nada más justo que hermanar en una corta pero sincera evocación, a quienes lucharon juntos en vida, hombro contra hombro, por el sacrificado camino de la verdad musical y humana.

Por lo demás, estas palabras sirven para cumplir con un sagrado compromiso. Cuando, en el pasado mes de marzo, tuvo lugar en Montevideo el II Festival Latinoamericano de Música, Lauro Ayestarán evocó con emocionada voz la figura de su amigo y maestro Carlos Vega, apenas cuatro semanas después de la desaparición física del ilustre argentino. Fue entonces que yo me comprometí, en nombre de la Revista del “S.O.D.R.E.”, a realizar desde sus páginas el homenaje póstumo digno de tan insigne figura. Huelga aclarar que la persona indicada para efectuar esa evocación no podía ser otra que la de Ayestarán, quien había aceptado gustoso la tarea. Pero, el gran Lauro también nos ha dejado, sin poder cumplir su propósito, y debo ser yo, en consecuencia, quien, sin su autoridad ni su capacidad en la materia, lleve a cabo aquella labor, hermanando de paso los nombres de esas dos indiscutidas cumbres de la Musicología rioplatense y, a la vez, americana.

Conocí a Carlos Vega escritor e investigador mucho tiempo atrás; fue precisamente Lauro Ayestarán quien me enseñara antes que nadie todo el inmenso valor de su discutida figura. En cambio, el hombre se me “escapó” durante mucho tiempo en cuanto a lo puramente físico. Fue recién en Abril de 1965, durante las Conferencias Interamericanas de Bloomington, que pude trabar conocimiento directo con la presencia humana de Vega. En esa oportunidad, pocas ocasiones de

contacto tuvimos, en verdad; él representaba a la Argentina en la Tercera Conferencia de Musicología; yo, en cambio, llevaba la representación uruguaya en la Primera Conferencia de Compositores. No obstante esas interferencias temporales, la diferencia de nuestras especialidades y hasta los casi 30 años de separación entre nuestras edades, una viva simpatía se había establecido entre nosotros, hasta el punto de que no desaprovechábamos ocasión de estar juntos y cambiar ideas. De esa breve temporada de gozosa camaradería me quedó el testimonio de una foto, Pocos días después nos encontrábamos en New York durante un inolvidable recital de Richter en el Carnegie Hall. Seguramente, ninguno de los dos suponía que ese sería nuestro último encuentro terrenal...

Mi relación con Ayestarán tenía un alcance muy diferente en amplitud y profundidad. Lo conocí hacia 1954, como ameno y conceptuoso Profesor de Historia de la Música y de Estética Musical, en mis tiempos de estudiante del Curso de Composición del Conservatorio Nacional. No necesité mucho tiempo para comprender la dimensión humana de Lauro: era un hombre que lograba fácilmente la simpatía de cuantos le rodeaban: en Bloomington captó el aprecio y la admiración de todos los músicos de América con facilidad e increíble simplicidad de medios. "¡Qué hombre nos ha enviado tu país, Pedrol!", me decía a cada paso el querido colega americano J. C. Paddack, quien oficiaba, a la vez, de intérprete nuestro. Pero, si Lauro entró cómoda y rápidamente en mi espíritu, la inversa no fue tan sencilla. Durante muchos años fui sólo el alumno más o menos capacitado; luego, como él mismo lo ha referido, aprendió a conocerme como compositor, a través de muchas obras que premió en carácter de Jurado; finalmente, y después de más de 10 años de relación medida, pudimos decir con propiedad que éramos auténticos amigos; y, en verdad, puedo decir que esa amistad de Lauro hacia mí representó la más preciada de mis conquistas de entonces en el plano espiritual, ya que nadie, como él, supo tener la propiedad invaluable de darlo todo sin pedir, ni siquiera sugerir nada, en cambio. El no necesitaba, como otros, decir: "Soy amigo leal"; simplemente, lo demostraba a cada paso con sus actos.

De Carlos Vega, hombre, no puedo dar un testimonio tan bien y directamente fundado como en el caso de Ayestarán; pero me bastan, junto a mi breve pero jugoso conocimiento directo, los pronunciamientos irrevocables de Ayestarán y de Dannemann, que lo pintaban como un verdadero quijote, famoso por su desinterés, su generosidad y su hombría de bien, puestos de relieve a través de su desprendimiento espiritual y material. Comunicativo desde la cátedra; lleno de pequeños grandes gestos en la vida corriente; sus donaciones valiosas y reiteradas, así lo demuestran a cada paso.

Pero, si es importante destacar aquí el valor humano de estas ilustres figuras (como he tratado de hacerlo) no menos imprescindible es



Vega e Ipuche en el intervalo de uno de los recitales que se realizaron en la Universidad de Indiana durante las Conferencias Interamericanas de Compositores y Etnomusicólogos, en 1965. Pocos meses después se produjo el fallecimiento del ilustre musicólogo.

fijar la trascendencia histórica de sus respectivas obras. Trazando un paralelo inicial, cabe destacar en primer término que Vega (15 años mayor que Ayestarán) es el pionero entre todos los grandes musicólogos de América Latina; nuestro compatriota, en cambio, es —y lo digo sin que me eneguezca ninguna razón de amistad o patriotismo mal entendido— una figura culminante en cuanto a sutileza, capacidad de selección y clarividencia de juicio entre todos los investigadores de esta parte del mundo, en su especialidad.

Vega inicia sus publicaciones alrededor de 1930, y casi en seguida, como destacaba Ayestarán en la Mesa Redonda del II Festival Latinoamericano “se lanzó a la tarea de la recolección sistemática del folklore musical argentino. —A lomo de mula, con un aparato de grabación de discos, y su grupo electrógeno que pesaba más de 30 kilos, se internó en el Chaco y tomó en la tribu de Matacos sus impresionantes registros, que son aún hoy, tesoro de la etnología musical sudamericana”. No contento con esa ciclópea tarea ensanchó su investigación hacia los países vecinos, especialmente el Uruguay y Chile. En este último aspecto, el ilustre musicólogo chileno Manuel Dannemann destacaba, corroborando palabras de Ayestarán, que Vega siempre decía que Chile era “su debilidad”, y ello explica su considerable aporte a la investigación del folklore en ese país, puesto de manifiesto en una monografía sobre la forma musical en la cuenca chilena y en un importante apartado de la Revista Musical Chilena relacionado con la música folklórica en ese país.

Siguiendo siempre la invalorable guía que son las palabras de Ayestarán, cabe destacar que la labor de Vega prosiguió mediante una doble y fatigosa tarea de recolección: por un lado, folklore de Sud América; por otro, los códigos trovadorescos. La finalidad de esta labor era fundamentalmente comparativa; de ella surgirán dos importantes artículos: un folleto sobre los Trovadores y un extenso trabajo aparecido en el Boletín Interamericano de Música, publicado en Washington por la Unión Panamericana. Mientras tanto, el insigne investigador prosigue los estudios sobre danzas, ritmos e instrumentos de su país: una serie de importantes publicaciones dan fe de esa enorme tarea, siendo la última un estudio que Ayestarán calificó como “definitivo” sobre el Tango Argentino.

Mucho se ha hablado sobre la audacia de ciertas teorías de Vega. Aunque fue un documentado investigador, como lo prueba su colección de grabaciones de campo que alcanzó a 6000 registros (“la más importante de América” decía Ayestarán últimamente), muchas de sus doctrinas fueron rechazadas. Citemos nuevamente a Dannemann, quien, en nuestro Festival, decía, palabra más o menos: “Discutimos muchas de sus ideas y no comparto algunas de sus teorías audaces, posiblemente por falta de conocimiento...” (sic). Y todo ello es muy lógico: bastaba conversar unas palabras con Vega para darse cuenta de

que su carácter apasionado lo podía llevar alguna vez a pequeños excesos de apreciación. Pero es tan enorme el aspecto positivo de su labor que nadie osaría discutirla en lo fundamental, y por esa razón el mismo Dannemann agregaba: "...pero estuvimos siempre dispuestos a reconocer honradamente su talla de primer investigador del Folklore Musical de América y su condición de uno de los primeros Musicólogos del mundo entero". ¿Cómo no compartir un juicio, a la vez, tan autorizado y tan equilibrado?

Y algo más, fundamentalísimo en mi opinión. Carlos Vega fue el primer gran Maestro en su especialidad y por ello llegó a formar escuela con dignísimos continuadores, desde luego en su país, pero también en el resto de Sud América. ¿Acaso no estaba presente en su clase esa importante pareja de Isabel Aretz y Luis Felipe Ramón y Rivera, a los que también conocí en Bloomington, y que en Venezuela desarrollan una espléndida labor? ¿Y cómo olvidar que nuestro Ayestarán también fue guiado en su juventud por el eminente argentino? Discipulos así honran al Maestro tanto o más que sus propias y directas creaciones...

La carrera de Lauro Ayestarán, aunque dirigida en lo fundamental a una finalidad similar a la de Vega, se plantea de manera muy diversa. La docencia en el nivel secundario y el periodismo son las sendas por las que se encauza en los primeros tiempos su vocación musical. Su prestigio crece en seguida de manera desacostumbrada, tratándose de un valor tan joven: "Escribe de música Lauro Ayestarán" es el pomposo título que encabeza sus inigualables crónicas en lugar de las corrientes y modestas iniciales de sus colegas. Y sin embargo, es un muchacho de poco más de 20 años el que merece esa justa distinción. Pero la misión de Lauro estaba destinada a encaminarse por senderos más trascendentes. Simultáneamente comienzan sus eruditas y clarividentes publicaciones, por un lado, y por otro sus investigaciones en el plano folklórico, que tanta y merecida difusión dieron a su nombre. También él, como Vega, recogió varios miles de testimonios directos vertidos especialmente para él en muchas oportunidades, recogidos sigilosamente en otras, por auténticas voces criollas. Algunas de sus versiones, no obstante lo precario del material usado en los primeros tiempos, hicieron historia. Yo tuve la suerte de escuchar directamente (cierto que a los seis o siete años) a Policarpo Gutiérrez, el famoso "Negro de Nico Pérez" que inmortalizara mi padre en sus clásicos versos; pues bien, enviado por Lauro uno de los registros de ese moreno nonagenario al eminente Kurt Sachs, merecieron este comentario verdaderamente consagratorio que llenó de "científica" satisfacción al joven investigador: "C'est le Paderewsky de l'arc musical". Esta última denominación es la que técnicamente corresponde al instrumento de Policarpo, llamado por él, con honda resonancia indígena "Aricungo" o "Aricunga". (Ambas formas empleó indistintamente más de una vez).

La labor de Ayestarán culminó con su "Historia de la Música en el Uruguay" que hubiera ampliado en sucesivos tomos si la muerte no se lo hubiera impedido. Lauro tenía una inquietud mental prodigiosa y trataba de captar siempre lo importante dentro de lo nuevo. Es por eso que, del mismo modo que en 1936, como crítico musical, supo ver en las primeras obras de un Estrada juvenil la aparición de una nueva e importante corriente universalista, admiraba lo trascendente de la obra de un Fabini y veinte años después, desde la cátedra, no vacilaba en incluir en la nómina de lo más valioso de nuestra música a un Ricardo Storm de 25 años, a quien yo escuché ponderar de sus labios como alumno del Conservatorio Nacional (Historia de la Música). Idéntica y temprana comprensión supo mostrar Ayestarán por Héctor Tosar y —¿por qué no decirlo?— por el suscrito.

La inquietud mental del gran compatriota lo llevó a incursionar en los campos más diversos: si el folklore campesino llamó su atención, igual consideración le merecía el folklore ciudadano; ello le condujo a estudiar la influencia musical e instrumental de lo africano en la música popular de estas latitudes y a efectuar registros de imponderable valor, éstos sí con medios adecuados y técnica depurada. Por algo sus grabaciones relacionadas con el tamboril afro-americano causaron sensación en Bloomington. Pero, no contento con esto, Ayestarán seguía "cepillando" sus conceptos e investigaciones en materia de percusión popular; ni siquiera confiaba en su excelente oído y trataba de asesorarse con personas de audición insospechable para calcular al milímetro la altura exacta de tal o cual golpe de tamboril. Pocos días antes de fallecer me comunicaba su desorientación por opiniones contradictorias al respecto, y —a la verdad— yo no hice con la mía otra cosa que aumentar la confusión. Mas Lauro no se desanimaba: su fe inquebrantable de vasco noble y creyente lo impulsaba a no desmayar nunca. Simultáneamente, estructuraba sus trabajos sobre "un nuevo concepto de la tradición" y realizaba un espléndido estudio sobre el folklore infantil en el mundo occidental...

Pero, si la inquietud mental y los nobles propósitos de estudio y superación no abandonaron a Ayestarán hasta el último minuto, qué decir de Carlos Vega, próximo a septuagenario, y que decía con dolorosa expresión a Ayestarán en el último mes de octubre: "Me muero dentro de tres meses... Y, sin embargo, en esta cabeza hay material para treinta años de nueva e intensa producción"; ¿puede pedirse acaso un mejor ejemplo de clarividencia y equilibrio trágicos, desgraciadamente confirmados por el desenlace del 10 de febrero?

No cabe insistir con la acumulación de datos relacionados con estas dos luminosas figuras; la importancia de ambas está por encima de cualquier valoración y sería, en verdad, una injuria pretender con palabras altisonantes y reiterativas poner de relieve sus altísimos merecimientos justa y unánimemente reconocidos. Por lo demás, ¿qué

mejor actitud que el comentario sobrio y descarnado (aún a costa de frenar los impulsos de la inevitable emoción) es la que merecen dos hombres que fueron en vida ejemplo de humildad y desinterés?

Ayestarán y Vega: los pueblos de la América Latina os brindarán su más alto homenaje siguiendo la senda recta y límpida que supísteis trazar como abanderados de la causa de la Verdad, la Comprensión, el Amor. Y los que quedamos —humildes servidores de la Música— no podremos tener un ideal mejor que el de ser dignos de vosotros. Que así sea.

Pedro Ipuche Riva

Algo sobre la armonía de los corales litúrgicos, armonizados por Juan Sebastián Bach

Muy pocas obras hay tan útiles para el estudio de la armonía tradicional, como las "371 melodías corales" ⁽¹⁾ armonizadas a cuatro voces por Juan Sebastián Bach.

No obstante ello, los estudiantes de composición musical no conocen suficientemente dicha obra. Dificultades de interpretación de los hechos armónicos; conducciones libres de las partes del conjunto vocal; presencia de encadenamientos arcaicos en conglomerados estrictamente tonales; libertades en resoluciones de acordes disonantes; riqueza de notas ornamentales, circundando los soportes armónicos, que originan dudas en el espíritu de los estudiosos, sobre la clasificación que correspondería atribuir a algunos acordes, a veces difíciles de determinar a primera vista; estas y otras razones, que sería largo enumerar, han retraído a muchos discípulos del análisis de los admirables Corales de Bach. Teniendo presente esas objeciones, hemos pensado que convendría exponer, en pocas páginas, algunos importantes puntos de la compleja escritura de Bach, para estimular a las personas que deseen conocer mejor los corales del Maestro.

Nos limitaremos, pues, a señalar algunas observaciones, que puedan ser útiles a cuantos se aplican al estudio de la Armonía.

Examinaremos las materias armónicas en el orden siguiente: A) Acordes consonantes; B) Acordes disonantes; C) Octava por tono ascendente en el Soprano; D) Octava directa disjunta entre Bajo y Contralto, y entre Bajo y Tenor; E) Modulación diatónica; F) Modulacion cromática; G) Acordes alterados en cadencias; H) Tetracordio superior ascendente de la escala mayor; I) Tetracordio superior descendente de la escala mayor; J) Acordes de los grados tercero, cuarto y séptimo de la escala menor natural; K) Escala menor melódica descendente; L) Corales en menor que terminan en su dominante, en función de tónica; M) Corales en modo menor que comienzan en su relativo mayor; N) Acorde inicial de Corales.

A. — Acordes consonantes

Usa Bach los acordes de los grados I, IV y V de los modos mayores y menores en estado directo, duplicando corrientemente la nota fundamental; aunque no deja de duplicar otros grados, cuando lo exige la buena marcha de las voces. Así, encontramos la duplicación

(1) Volumen Nº 10 de la Edición Breitkopf y Härtel. Leipzig. Todos los Corales que citamos en este trabajo, se encuentran en dicho volumen.)

de la nota sensible en el acorde de dominante del modo mayor (Corales 58 y 280), llegando a ella y alejándose de la misma con movimiento contrario y grados conjuntos, con tal que el acorde siguiente no sea el de tónica.

En el estado de primera inversión, duplica la quinta o la fundamental; pero usa también, y a menudo, la duplicación de la tercera en los acordes de sexta sobre los grados II, III, IV, V y VI.

Debemos señalar además la frecuencia de la duplicación de la tercera en la primera parte, en los acordes en estado de primera inversión, escritura corriente del Maestro, tanto en el primer tiempo de un compás (Corales 1, 3, 93, 353, etc.), como en un tiempo débil (Corales 1, 3, 6, 17, 21, 32, 95, 98, 103, 167, 233, etc.).

La segunda inversión del acorde de tónica, se encuentra en muchos corales, precediendo a la dominante con acorde perfecto o de séptima; pero prescinde, en general, de ella en los Corales basados en los viejos modos.

Por otra parte, no es rara la presencia de dicha inversión formada con notas de paso (Corales 85, 344 y 346), y también sobre otros grados (Coral 345, sobre la subdominante).

Los acordes de los grados II, III y VI son excelentes, precedidos o seguidos de acordes de los grados I, IV y V, y a veces unidos entre sí, como II y VI (Coral. 107) y viceversa; III y VI y lo contrario en el mismo Coral.

La sucesión de los acordes re y mi se encuentra en Corales que usan los viejos modos eclesiásticos. La sucesión III y IV es frecuente en estado fundamental, y también poniendo ambos acordes en primera inversión (Coral 298); la sucesión IV-III, se usa poniendo el acorde de tercer grado en primera inversión (Coral 298), o el de cuarto grado igualmente en primera inversión y el de tercer grado en estado fundamental (Coral 109).

B. — Acordes disonantes

Abundan los ejemplos de acordes de Séptima con o sin preparación de ésta, sobre los grados II, III, IV y VI, en mayor, y el acorde de IV grado en menor.

La primera inversión del acorde de Séptima del segundo grado figura frecuentemente en las cadencias, precediendo al acorde mayor de dominante.

El Coral 98 ofrece la particularidad de la octava directa entre el Bajo y el Soprano con movimiento disjunto de cuarta ascendente en esta última voz y de segunda mayor ascendente en el Bajo, al resolver el acorde de quinta y sexta del segundo grado en el de dominante. Esta octava ha sido condenada, mismo con otros encadenamientos, por los profesores puristas; pero en vano: figura ya en el tratado de "Armonía tradicional" de Paul Hindemith.

Adelantándose Bach a su época, usa acordes de Séptima con preparaciones y resoluciones con cambios de partes. (Corales 107, 233, 321, 340, etc.) .

La Séptima de dominante en estado de segunda inversión es rarísima. (Coral 131). En su lugar se encuentra la primera inversión del acorde de quinta disminuída del séptimo grado.

La primera y la tercera inversión son, en cambio, de uso frecuente.

C. — Octava por tono ascendente en el Soprano

Los tratadistas de armonía admiten solamente la octava directa entre las voces extremas, cuando el Soprano se mueve por medio tono ascendente.

Hay corales, sin embargo, con la octava directa entre las voces extremas y movimiento ascendente de un tono en el Soprano.

Se produce siempre en el modo menor entre el acorde de tónica fundamental con movimiento ascendente del Bajo hacia el cuarto grado de la escala cifrado con acorde de sexta (primera inversión del acorde de segundo grado) y el Soprano con movimiento de segunda mayor. (Corales 59 y 281) .

D. — Octava directa disjunta entre Bajo y Contralto, y entre Bajo y Tenor

Estas octavas se producen preferentemente en los encadenamientos de acordes principales, IV-I y I-V. (Corales 7 y 141, respectivamente) . En el primer caso, entre Bajo y Contralto, en el segundo, entre Bajo y Tenor, con movimiento directo ascendente de las cuatro partes. La nota de la octava que llega por movimiento disjunto, forma parte del acorde precedente.

E. — Modulación diatónica

El principio que se observa en la realización de las modulaciones, consiste en el uso de acordes comunes. Se trata del doble significado que se le atribuye a un acorde, que deja la función que desempeñaba en el tono anterior para asumir otra, que abre el camino, con el cortejo de las armonías esenciales, al tono siguiente. Así, por medio de la modulación diatónica, podemos pasar a seis tonos vecinos de un tono mayor o menor principal.

He aquí el doble significado de algunos acordes que se usan para realizar modulaciones a los tonos vecinos:

I de Do = IV Sol:

Coral	27:	I de Si	bemol	=	IV de Fa.
"	149:	" "	Mi	"	= " " Si bemol.
"	183:	" "	Sol	"	= " " Re.

I de Do = VII natural de re:

Coral 149: I de Si bemol = VII natural de do.

VI de Do = I de la:

Coral 186: VI de La = I de fa sostenido.

Si el punto de partida es el modo menor, podemos establecer algunos dobles significados.

I de la = VI de Do:

Coral 175: I de la = VI de Do.

" 233: " " si = " " Re.

" 204: " " sol = " " Si bemol.

I de la = II de Sol:

Coral 7: I de fa sostenido = II de Mi.

" 14: " " mi = " " Re.

" 31: " " la = " " Sol.

VI de la = I de Fa:

Coral 39: VI de si = I de Sol.

I de la = IV de mi:

Coral 102: I de la = IV " mi.

I de la = II de Sol:

Coral 269: I de sol = II " Fa.

Inútil fuera repetir ejemplos. El lector inteligente que conoce Armonía, apreciará el principio mencionado que impera en el encadenamiento de los tonos.

F. — Modulación cromática

El principio es el mismo que se observa en la modulación diatónica: el uso de acordes comunes a dos tonos, atribuyendo un doble significado a un acorde, y agregando a la segunda y nueva función tonal que pertenece ya al modo menor natural, un acorde del modo menor armónico: perfecto de dominante o Séptima del mismo grado, ambos fundamentales o invertidos. Este encadenamiento de acordes del modo menor armónico, produce un movimiento cromático ascendente en una de las voces del conjunto vocal, y determina las modulaciones a los tonos menores. He aquí algunos ejemplos.

I de Do = III de la natural. Coral 155: I de Si bemol = III de sol natural + perfecto de dominante del modo menor armónico.

V de Do = VII natural de la. Coral 297: Si bemol V = VII de sol natural + primera inversión del acorde de dominante del modo menor armónico.

I de Do = VII de re natural. Coral 173: *I de Si bemol = VII de do natural + perfecto de dominante de do armónico.*

Estos ejemplos bastan para comprender la trabazón de los modos menores naturales y armónicos.

G. — Acordes alterados en cadencias

El segundo grado de la escala menor sirve de base a dos acordes: uno, compuesto de una tercera mayor y de una quinta justa; otro, formado con una tercera mayor, una quinta justa y una séptima menor.

El coral 12 "*Puer natus in Bethlehem*" presenta ambos acordes en su primera inversión.

En el coral 48 "*Ah! que la vie de l'homme est vaine et fugitive*", se encuentra la primera inversión de aquel acorde de séptima.

Además sobre el cuarto grado de una escala menor, modificado por una alteración ascendente, se establece un acorde de séptima disminuída. Como ejemplos, citamos los Corales 43, 47 y 237.

II. — Tetracordio superior ascendente de la escala mayor

Los acordes que se usan corrientemente para armonizar dicho tetracordio son: *I + IV + VII* en primera inversión, + *I*. Pero Bach escribe también *VI*, con la tercera duplicada, como acorde final en lugar de *I*, en el Coral 291.

I. — Tetracordio superior descendente de la escala mayor

Son bien conocidas las dos armonizaciones que enseñan los tratados de Armonía para realizar dicho tetracordio: *I + III + IV + V* o *I*, y *VI + III + IV + V*.

En el Coral 107, Bach armoniza el tetracordio descendente de *Mi bemol*, con *I + V + VI + III*, y en la repetición del mismo tetracordio, usa *VI + III + IV + I*.

En el Coral 14, en *Sol* se encuentra *VI + III + IV + V*, éste con Séptima de dominante. En el Coral 277, en *Do* realiza el tetracordio descendente con *VI + III + IV + V*, éste en primera inversión.

¡Inagotable mina de ingentes tesoros!

J. — Acordes de los grados tercero, cuarto y séptimo, de la escala menor natural

El modo menor armónico provee al compositor del acorde mayor de dominante para efectuar la cadencia; pero fuera de ella, y cuando la melodía tiene el séptimo grado natural, Bach usa los acordes de los grados tercero, quinto y séptimo del modo menor sin sensible.

La agregación de esos acordes a las armonías del modo menor armónico, produce un efecto sonoro especial, cierto sabor arcaico, que aceptamos ahora gustosamente.

Así, el Coral 47 "Notre Père qui êtes aux cieux", en re, tiene después del primer calderón con cadencia perfecta en re, los acordes de los grados V y III con el do natural de la escala antigua; el Coral 110, en do, con el mismo título, presenta los acordes naturales de III y VII, con si bemol, y hasta el segundo calderón, el coral está en do, a pesar de la presencia del si bemol.

El Coral 292, cuyos primeros seis compases están todos en re con la presencia de los acordes que introducen el do natural.

K. — Escala menor melódica descendente

El Coral 37 presenta, en el primer compás, dicha escala, descendiendo de la tónica a la dominante, lo que no es frecuente.

Además, en los cuatro compases que forman la primera estrofa. Bach nos ofrece todas las variantes de la escala menor: ya escribe la sensible, ya prescinde de ella; ora toma el fa sostenido, ora el fa natural, como ocurre en el cuarto compás, en que nota por medio, escribe el fa sostenido.

L. — Corales en menor que terminan en su dominante, en función de tónica

Esta circunstancia se deja ver en el coral 10, en la, que termina en su acorde de dominante. Los corales 81 y 352, en la, terminan igualmente en el acorde de dominante. Reminiscencia del viejo modo de Mi.

M. — Corales en modo menor que comienzan en su relativo mayor

Así, el Coral 41, en la, que comienza en Do; el 115, en si, que parte de Re; el 31 en la, que comienza en Do; el 75, en re, que emplea su relativo mayor, Fa.

N. — Acorde inicial de Corales

Hay corales que no comienzan con el acorde de tónica, que es casi siempre, el que inicia la partida.

Ejemplo de esta particularidad es el Coral 121, que tiene por primer acorde el del sexto grado. Se observa la misma circunstancia en los corales 74 y 77.

Aquí terminamos nuestro breve recorrido a través del mundo maravilloso de las combinaciones de acordes de Bach.

Habría que hacer numerosas observaciones sobre las notas de paso; pero es tarea que está fuera del propósito que originó estas páginas. Además, se necesitaría llenar un libro con ejemplos, para exponer la escritura llena de vida con que Bach activó las notas de paso.

¡Qué fuente inagotable de enseñanzas armónicas, la escritura de Bach, que sirve de soporte a las melodías corales!

Todas sus realizaciones demuestran terminantemente la habilidad sorprendente del genial músico, no sólo para usar acordes con fines expresivos, sino también para mover fácil y libremente las partes del conjunto armónico.

Ya se trate de acordes consonantes, enriquecidos con notas de paso, que son como el motor que impulsa la marcha de las voces; ya de acordes disonantes de todos los grados; ora del cromatismo intenso de muchos corales, en contraste con la aparente sencillez de otros, pero no por ello menos impresionantes; todo se encuentra admirablemente escrito por el Maestro en sus magníficos Corales litúrgicos.

Bach dispone de medios asombrosos, que usa para dar interés continuo a cada parte del conjunto vocal. Entonces sí, se observa la libertad y facilidad con que actúa cada voz; el rozar frecuente de las partes, que producen disonancias tan propias de su estilo; el uso de notas de paso, a veces simples, otras, simultáneas; ya en movimiento directo produciendo encuentros bien disonantes, ya en movimiento contrario; la riqueza de acordes alterados; el dominio en el enlace de acordes disonantes; y todo armonioso, fuerte e imponente como efecto sonoro.

Consideraciones sobre Armonía y Contrapunto

Sería interesante y útil que algún músico conocedor de la obra de Bach, escribiera un manual de Armonía y Contrapunto basado en los Corales del Maestro, para facilitar a los estudiantes de composición musical, una parte, a lo menos, del tesoro que dichos corales encierran, a fin de enriquecer su cultura musical con el conocimiento de enlaces de acordes y movimientos de partes, plenos de vida y sabiduría. Tendríamos, así, elementos abundantes para armonizar melodías corales, iniciando trabajos sencillos con acordes exclusivamente consonantes; se utilizarían después algunos acordes disonantes y ciertas modulaciones; se usarían más tarde notas de paso y notas de adorno, al mismo tiempo que retardos; y se llegaría, por último, a la escritura de procedimientos más libres que se estudiarían en los capítulos dedicados al Contrapunto.

Convendría, además, establecer una continuidad de escritura entre ambas materias, porque es absurdo que se niegue en la práctica del

Contrapunto, parte de lo que se ha estudiado, durante años, en los tratados de Armonía.

¿Qué pensar de las notas de adorno, inferiores, que se escriben en el Contrapunto escolástico, sin el uso de alteraciones, después de haber estudiado en Armonía que es considerada "mal" el contacto de segunda menor de una nota de adorno, inferior, con la tercera mayor de un acorde?

¿Quién dice verdad? Sin duda, los tratados de Armonía, en ese punto, enseñan la buena doctrina. Todos los músicos saben, y los profesores de Contrapunto, que son en general excelentes músicos, no lo ignoran (pero no lo usan), que el adorno inferior de la dominante, en mayor, exige una alteración ascendente, fa sostenido, para evitar la segunda menor entre la tercera mayor de la tónica y el adorno inferior sin alteración.

Lo mismo puede afirmarse del adorno inferior del segundo grado en mayor, que es necesario modificar con una alteración ascendente, do sostenido, para evitar igualmente el contacto de segunda menor con la tercera mayor del acorde de dominante. Otro punto importante, que ya se ha incorporado a la práctica de la Armonía y el Contrapunto, aunque no faltan autores que le niegan carta de ciudadanía en sus tratados, es el del retardo superior de la fundamental en los acordes de tres sonidos, mientras la misma nota fundamental se encuentra sobre el retardo en una voz superior; es decir, la simultaneidad del retardo con la nota retardada. Se produce así un retardo en disposición de séptima que pasa a la octava.

Bach lo escribió; y el eminente F. A. Gevaert. en su magistral "Tratado de Armonía" del año 1907, lo acepta.

Hace cincuenta y nueve años de la publicación de ese tratado, y muchos profesores de contrapunto se niegan todavía a admitirlo en sus obras, y lo consideran "mala escritura".

Como estos dos puntos importantes, a que acabamos de referirnos, podríamos citar otros; pero se alargaría demasiado este trabajo, con la exposición detallada que exigiría el estudio de temas que ya ingresaron, para bien de la música, a la práctica corriente de los compositores.

Un estudio circunstanciado de los Corales de Bach, nos muestra que el contrapunto admite: la armonía consonante y la disonante; los acordes alterados; las modulaciones a los tonos vecinos y los lejanos; que es lícito el género cromático; que se pueden usar apoyaturas, anticipaciones, notas de adorno inconclusas; que está bien el empleo de semicorcheas; que caben los intervalos de cuarta y de quinta disminuidas; pero todo, demás está decirlo, para ser usado moderadamente por el estudiante. Todo ello se encuentra en la obra ingente de Bach, que echa por tierra, con el poder de su arte magnífico, la insuficiencia del contrapunto escolástico.

Entre tanto, dediquémonos a leer y meditar diaria, cuidadosa y ahin-
cadamente, los corales litúrgicos de Bach, en la seguridad de que dedu-
ciremos de ellos enseñanzas proficuas, que nos darán elementos funda-
mentales, para adquirir una sólida técnica de acordes y de interesantes
movimientos de partes.

M. Fernández Espiro
Montevideo, julio de 1966

A la búsqueda de un cine nacional perdido

Una película uruguaya de largo metraje filmada en 1928 ("*Del pingo al volante*"), atrajo en la reciente temporada de Cine Arte del SODRE a un público tanto o más numeroso que otros films de un ciclo de cine retrospectivo que incluyó títulos renombrados como "*Roma ciudad abierta*" o "*Un paseo al sol*". Aparte de las conclusiones más obvias que se pueden extraer del hecho (las películas nacionales despiertan mucho más interés del que se supone), corresponde insistir sobre la impostergable necesidad de salvaguardar los restos de este patrimonio nacional, muy diezmado por negligencia, desinterés y diversas catástrofes.

No se trata ya de rescatar un material más o menos curioso para regocijo de futuras generaciones, sino de crear un archivo histórico de cinematografía que permita a especialistas en distintas ramas (sociólogos, historiadores, cineístas, etc.), utilizarlos con fines de trabajo.

Esta es, concretamente, una de las tareas que se ha impuesto el SODRE, integrándose de esta forma a un movimiento de alcance mundial.

Mucho filmado, poco guardado

Numerosas cinetecas están desempeñando en la actualidad un papel preponderante en la preservación de películas de todo tipo. Dentro de las aplicaciones prácticas y muchas veces fascinantes que se puede atribuir a la existencia de estos documentos filmados —sin perjuicio del gran valor histórico que poseen—, hay que destacar la aparición de varios films llamados "de montaje" (por el uso que se hace en ellos de material de archivo) como "*Los asesinos de Nüremberg*", "*Morir en Madrid*" o "*Los años locos*", para citar unos pocos ejemplos conocidos en fechas no muy lejanas en Montevideo. La realización de un hipotético film uruguayo de similares características, sería actualmente imposible por la falta de películas de época. Las hubo, sin embargo, y en abundancia.

Esforzados pioneros del cine uruguayo comenzaron a registrar distintas facetas de la actividad nacional en fecha sorprendentemente próxima a la misma invención del cinematógrafo. Todo indica que desde esa fecha hasta nuestros días fueron muchos los miles de metros de película filmada y casi otro tanto lo que se perdió, aunque es difícil establecer un balance preciso, por el limitado conocimiento histórico del cine nacional. En este sentido hay que destacar el valioso aporte que han brindado algunos coleccionistas y autores.

La difícil búsqueda

Entre los primeros, corresponde citar al poeta Fernando Pereda, que tras pacientes búsquedas ha logrado rescatar algún trozo de una ya lejana realidad uruguaya. Y aunque las cámaras de la época eran toscas en su construcción e impulsadas a vueltas de manivela, el efecto de esas primitivas películas es muchas veces sobrecogedor. Entre los segundos, son fundamentalmente el Prof. Alfredo Castellanos y el crítico José Carlos Álvarez Olloniego, los que han logrado reconstruir una parte de la historia del cine nacional tras no menos pacientes horas de investigación. Esos trabajos orientan ahora la búsqueda y permiten evaluar, aunque más no sea cuantitativamente las irreparables pérdidas.

El trabajo de investigación de Álvarez Olloniego ha permitido determinar el título de lo que parece ser el primer film uruguayo, "*Una carrera de ciclismo en el velódromo de Arroyo Seco*", realizado en 1898 por Don Félix Oliver, película seguida por otras de nostálgicos títulos como "*Juego de niñas y fuente del Prado*", "*Festejos patrios del 25 de Agosto en el Parque Urbano*", "*Un viaje en ferrocarril a la ciudad de Artigas*", "*La calle 25 de Mayo esquina Cerro*", "*Elegantes paseando en landó*", "*Desfile militar en la Parva Domus*" y "*Zoológico de Villa Dolores*".

Pionero olvidado

Una reciente entrevista hecha por Cine Arte al Sr. Lorenzo Adroher (hijo), iniciando el registro de una serie de testimonios de personas vinculadas a los orígenes de la cinematografía uruguaya ⁽¹⁾, ha permitido reconstruir un importante período histórico y a hacer justicia al trabajo pionero de una personalidad prácticamente olvidada por los investigadores del cine nacional.

De acuerdo con este testimonio, encontrándose en París por el año 1909 Lorenzo Adroher, persona de grandes inquietudes y con definida inclinación hacia todas las expresiones del progreso técnico, supo que en Lyon se vendían cámaras y proyectores de cine, invento que a la sazón tenía poco más de diez años. Trasladándose hacia aquella ciudad, Adroher adquirió a la firma Lumière y Jougla, siete filmadoras y un proyector, material que sumado a otro proyector Gaumont pasó a constituir el núcleo de lo que parece ser primera empresa cinematográfica uruguaya, que actuó bajo el nombre de Adroher Hermanos, según reza en una factura que aún se conserva como único y precioso documento probatorio de esa actividad.

(1) Estas entrevistas grabadas sobre cinta magnética serán incorporadas al "Archivo de la palabra" del SODRE.



Escena perteneciente al film basado en la Guerra de 1904, en la que se ve al Gral. Basilisio Saravia junto a uno de los jefes colorados.

Películas para exhibir y para filmar

Con esos aparatos y mucha película virgen de 32mm. (2) que se vendía entonces en bobinas de 91 metros, Lorenzo Adroher y su hermano Juan en calidad de socio, iniciaron hacia 1910 en Montevideo una doble actividad cinematográfica, instalando el "Biógrafo Lumière" en la calle Florida entre San José y Soriano (hoy Cine Independencia), y un laboratorio de revelado de películas muy moderno para la época, ubicado junto a la cabina de proyección, como instrumento necesario para el propósito de realizar películas.

En lo que atañe al espectáculo cinematográfico, los hermanos Adroher trajeron muchas películas, fundamentalmente de origen francés (de las casas Pathé y Gaumont), por intermedio de un tal Natalini. Según afirma Lorenzo Adroher, la inauguración del cine se efectuó con un film titulado "*La Odisea*". Entre las muchas películas exhibidas posteriormente también recuerda "*El muchacho de París*", los films en episodios "*Protea*" y "*Fantomas*" (del cual sólo se llegaron a proyectar 6 o 7 capítulos al quedar interrumpidos los envíos desde Europa debido a la Primer Guerra Mundial), y algunas películas de Lyda Borrelli y Francesca Bertini. La proyección se hacía por transparencia, es decir que la pantalla —que debía mantenerse permanentemente húmeda para mejorar la visión— se encontraba ubicada entre el proyector y los espectadores. Cumplían la función de operadores en el "Lumière", los Sres. Drago y Sommaschini, este último muy vinculado posteriormente a la industria fotomecánica.

Marinos, caballos y aviones

El "Biógrafo" de los Adroher era, desde luego, y quizá antes que nada, el vehículo de divulgación de las películas de actualidades que filmaba personalmente Don Lorenzo. No es difícil imaginar —y así lo confirma su hijo— que estas películas filmadas en su gran parte en lugares públicos, fueron un motivo de atracción para numerosas personas que concurrían a la sala para reconocerse en la pantalla. De aquella época —que hay que situar entre los años 1910 y 1914— datan películas tales como "*Desfile de la marinería española por las calles 18 de Julio y Sarandí*", "*Procesión de Corpus Christi*", donde aparece accidentalmente filmado Don Lorenzo Adroher (3), "*Carreras en Maroñas*", y vuelos de aeroplanos que fabricaba un tal Castagnet (4).

(2) En los orígenes del cine, se experimentó durante algún tiempo con películas de ancho distinto al actual de 35 mm. No hay seguridad absoluta de que la película utilizada por Adroher fuera de 32 mm aunque ese pase era relativamente común en la época.

(3) Cuenta Adroher que mientras su padre estaba filmando la procesión, apareció uno de esos infatigables muchachos dispuestos a divertirse a costa de los demás, haciendo morisquetas frente a la cámara. De carácter levantisco, Don Lorenzo salió hecho una furia en persecución del intruso, circunstancia que fue aprovechada por su otro hijo Gerardo, para dar varias vueltas a la manivela. Parece ser que la posterior exhibición de la película esa noche, con un título en broma adecuado a las circunstancias, motivó otra explosiva reacción de Don Lorenzo.

(4) Estos títulos pueden no ser los verdaderos, pero hay que aceptarlos como tales, puesto que describen por lo menos la acción filmada.

Las películas se filmaban y se proyectaban el mismo día, con un criterio de celeridad periodística muy destacable.

Damas gratis, caballeros un real

Aunque los Adroher consiguieron amasar una pequeña fortuna con la actividad que tenía por centro el "Biógrafo Lumière", circunstancias imprevistas determinaron pocos años más tarde la prematura y lamentable ruina de la hasta entonces floreciente empresa. La Primer Guerra Mundial había aparejado una fuerte disminución del tráfico marítimo entre Europa y el Río de la Plata, debido a la actividad de los submarinos alemanes y a la afectación de las marinas mercantes al esfuerzo bélico, y las películas dejaron de venir o lo hicieron en forma muy espaciada. Haya sido este u otro el motivo, los espectadores del "Biógrafo Lumière" disminuyeron en forma alarmante y, según relata Adroher, un reclamista callejero llamado Pascasio Caetano (muy popular en los carnavales de la época por encarnar al Marqués de las Cabriolas), se encargaba de distribuir en aquella época entradas de favor para las damas, como fórmula para atraer a caballeros acompañantes, que debían pagar un real por su entrada.

Frustración y pérdida

A esta declinación de la sala, se sumó un episodio que llegó a ser determinante para el derrumbe comercial de la firma Adroher Hermanos. Durante ese año crítico de 1914, deslumbrado por la posibilidad de producir una película documental de largo aliento, como otras extranjeras de las cuales le llegaban noticias, Don Lorenzo despachó cinco de sus siete cámaras filmadoras hacia Bahía Blanca en la Argentina, para comenzar el rodaje de una ambiciosa película cuyas primeras tomas debían hacerse en aquella ciudad, y proseguir luego por la costa hacia el Sur. Las cámaras nunca volvieron, y la pérdida precipitó la bancarrota de los hermanos Adroher, quienes se vieron obligados a radicarse en el Interior para dedicarse a las más humildes tareas de campo.

De las numerosas películas filmadas por Don Lorenzo no queda aparentemente ninguna, aunque no hay tampoco indicación ni prueba concreta de que hubieran sido destruidas. Adroher, que de niño colaboró con su padre en la intercalación y montaje de títulos, aun recuerda con toda claridad los estantes repletos de films en la cabina que oficiaba también de depósito. Todos ellos quedaron, junto con el resto de las instalaciones, en manos del comprador y nuevo propietario del "Biógrafo Lumière". La supervivencia de esos films es muy improbable, pero no debe descartarse completamente.

Difícil, pero necesario

En general, la tarea de recuperación del cine uruguayo aparece como sumamente dificultosa y no puede, por lo tanto, ser postergada. Los días perdidos pueden ser decisivos. Si algo queda aún de los ori-

genes de la cinematografía nacional —y hay razones para suponer que es así—, es indispensable descubrirlo y reunir las películas recuperadas con vistas al archivo cinematográfico nacional. Esto también supone, desde luego, la salvaguardia de todos los films uruguayos, sin excluir los de producción más reciente, teniendo en cuenta que las películas de hoy serán las primitivas de mañana.

La tarea de rescate ha comenzado. Gracias a inestimables colaboraciones, Cine Arte ha logrado ampliar su pequeño stock de películas uruguayas, parte de las cuales (*Inauguración del monumento a Artigas* y *Trasmisión de mando presidencial*, 1923) fueron exhibidas en un reciente ciclo de cine retrospectivo (5).

Fernando Pereda, dueño de una cineteca privada de importancia mundial, ofreció un film único y valioso, como se desprende de su título, *“El Jefe de la vanguardia del Ejército del Sur, Coronel Basilio Saravia, su Estado Mayor y su escolta”* (1904), para que pudiera ser contratado (6). La Sra. Luisa Ramírez de Pacheco vinculada a la realización del film *“Del pingó al volante”* en 1928, ha dejado bajo custodia del SODRE la única copia de esta película, a la cual los años le han conferido tan apreciable interés; también Cine Universitario ha depositado un film publicitario — documental titulado *“Instalación de una turbina General Electric en la Usina Eléctrica de Montevideo”*, que ilustra una etapa ya lejana del desarrollo nacional, en tanto que Cine Club del Uruguay ha cedido el negativo y una copia de los únicos fragmentos que se han podido rescatar del largo metraje *“Almas en la costa”* (1924), obtenidos a su vez gracias a la colaboración de su realizador, el Dr. Juan A. Borges. Por último, respondiendo a un llamado general del SODRE, el Centro Cinematográfico del Uruguay ha donado negativo y copia del documental *“José Cúneo, trayectoria de un pintor”*, obra más reciente pero igualmente digna de rescatar, evitando así una pérdida que podría ser lamentada en el futuro. En tal sentido corresponde dar otro toque de alarma: aparentemente se han extraviado los negativos de *“José Artigas, Protector de los Pueblos Libres”*, un film realizado en 1950 por Enrico Gras, obra de fundamental importancia dentro de la cinematografía nacional.

Pese a todas las dificultades la tarea de recuperación está en marcha y puede dar sus frutos con la ayuda de todos. Y aunque los resultados aparezcan muy a largo plazo, el esfuerzo está más que justificado.

Eugenio Hintz.

(5) Aparte de la cineteca de Cine Arte, no se puede dejar de mencionar el archivo de la ex-División Fotocinematográfica del Ministerio de Instrucción Pública, incorporada en fecha no muy lejana al SODRE. Se guardan allí los negativos de unas 60 películas filmadas por esa organización —sobre cuya actividad correspondría extenderse en algún momento más oportuno —donde aparecen personalidades como Baldomir, Amézaga, Joanico, Berreta, etc. que ya han ingresado a la historia del país.

(6) Debido al deficiente estado de las perforaciones, sumado al hecho de que el standard de las mismas no es igual al de las películas de ahora, una parte del film fue enviado a Londres, donde se logró un negativo perfecto gracias a las técnicas especiales de copiado del British Film Institute, y a su generosa cooperación.

Colaboradores de este número

MANUEL FERNANDEZ ESPIRO estudió Armonía con el maestro Luis Sambucetti. Se trasladó posteriormente a París, donde prosiguió sus estudios de composición, trabajando la Armonía y el Contrapunto con Noël-Gallon y Paul Le Flem. Simultáneamente, estudió otras disciplinas con verdaderas eminencias de la música francesa del primer tercio de este siglo como Isidor Philipp (Piano), Alexandre Cellier (Organo) y Amédée Gastoué (Canto Gregoriano).

Su labor como docente se realiza actualmente desde el Conservatorio Nacional de Música (Armonía) y la Facultad de Humanidades y Ciencias (Armonía y Análisis). Ha desempeñado otras importantes funciones como Vicepresidente de la Asociación Coral y del Jurado que entendió en el Concurso Internacional "Ciudad de Montevideo" realizado en Marzo y Abril de 1966. Fue, también, Profesor de Armonía en el Instituto de Estudios Superiores, habiendo dictado cursos de Historia de la Música en el Liceo Francés. Como tratadista ha publicado, junto a trabajos menores, dos obras principales: "De la Modulación" y "Algunas bases para el trabajo técnico de las escalas simples" con prólogo de Isidor Philipp.

EUGENIO HINTZ comenzó su vinculación con el Cine como periodista, habiendo sido fundador de Cine Club del Uruguay en 1948. En 1951 fue becado por Unesco para estudiar cine educativo en Europa. Allí permaneció un año, viajando posteriormente a los Estados Unidos, donde participó en un Seminario organizado por la Universidad de Northwestern. Ha ocupado y ocupa numerosas funciones públicas y privadas relacionadas con su especialidad en el Instituto de Cinematografía de la Universidad, en el Comité Nacional Unesco, en Cine Club, Cinemateca Uruguaya y Asociación de Críticos del Uruguay. Es actualmente, además, Jefe del Departamento de Cine de "El País" y Jefe de "Cine Arte" del S.O.D.R.E.. Participó como Jurado en los Festivales Internacionales de Punta del Este y Mar del Plata.

Su labor creadora comprende varias películas, entre las que se destacan "José Cúneo, trayectoria de un pintor", "Diario uruguayo" y "El niño de los lentes verdes". Su producción ha merecido numerosos premios nacionales e internacionales.

PEDRO IPUCHE-RIVA es conocido fundamentalmente por su labor como compositor, ampliamente difundida en su patria y también en otros medios americanos y en Europa. Su formación musical se debe al Conservatorio Nacional a través de las clases

de Carlos Estrada, Director y Profesor de Composición del organismo, y de otros ilustres maestros. Posteriormente estudió en París con Jean Rivier (Composición) y Noël Gallon (Fuga). Ha recibido numerosos encargos por parte de prestigiosos artistas y conjuntos de Europa y América. Sus composiciones han sido premiadas en más de veinte oportunidades, siendo de destacar entre esas distinciones el Premio obtenido en el Concurso Nacional organizado en 1964 por "El País" para la composición de una "Cantata a Artigas" en ocasión del Bicentenario del Héroe.

Poseedor del único título de Profesor de Composición acordado hasta el presente por la Universidad de la República, es además, Profesor de Armonía en el Instituto de Profesores y de Contrapunto en el Conservatorio Nacional. En 1962 ganó por concurso el cargo de Profesor de Armonía de la Escuela Coral Municipal, puesto que abandonara posteriormente. Es el actual Secretario General de la Asociación de Compositores del Uruguay (A.C.U.) y, desde este número, Director de la Revista del S.O.D.R.E.. Ha cultivado también el periodismo desde diversos periódicos y revistas. Su tarea como conferencista comprende innumerables trabajos para diversas instituciones públicas y privadas.

ALFREDO NICROSI alterna sus tareas periodísticas con la práctica musical, como ejecutante de trompa. En este carácter, desempeña el puesto de solista en la Orquesta Sinfónica Municipal, habiendo también actuado en la del S.O.D.R.E.. Ha actuado repetidas veces como solista en obras clásicas y modernas concebidas para su instrumento. Integra, además, el Trío Brahms (piano, violín y trompa) junto con Elisa Etchepare y Carlos Eizmendi: este conjunto fue formado para la difusión de obras clásicas y modernas y para propiciar la escritura en el medio americano de obras compuestas para tan inusual combinación instrumental.

Durante el II Festival Latinoamericano de Música desempeñó la Secretaría de Prensa y Propaganda del Instituto, cargo que lo habilitó para vivir de cerca las alternativas de ese importante evento, que glosa a través de nuestras páginas en el presente número.

SUSANA SALGADO GOMEZ realizó estudios de piano y otras especialidades musicales antes de ingresar a la Facultad de Humanidades y Ciencias en la que estudió con Profesores de la talla de Lauro Ayestarán, Carlos Estrada, Hugo Balzo, Héctor Tosar y Alberto Soriano. En 1965 obtuvo su Licenciatura de Musicología, una de las dos acordadas hasta ahora en la República.

Ha dictado cursos, cursillos y conferencias en numerosas instituciones públicas y privadas; fue delegada del Uruguay para Radio y Televisión en el XIII Congreso Internacional de Juventudes Musicales (Bruselas, 1958). En la actualidad desempeña importantes cargos en el Instituto de Estudios Superiores, la Casa Municipal de la Cultura y la

Subcomisión de Música de la Unesco. En 1966 ganó por concurso el cargo de Profesor Adjunto de H. de la Música en la Facultad de Humanidades.

Ha compuesto (entre otros y numerosos trabajos) los siguientes: "Los músicos uruguayos desde 1830 al nacionalismo" (I.E.S. 1960), "Luis Cluzeau Mortet" (1964) y "Cronología comparada de la historia del Uruguay, 1830-1945" (Instituto de Investigaciones Históricas de la F. de Humanidades; el resto de esta Cronología pertenece a Lauro Ayestarán). Muchos de sus escritos han sido difundidos por diversas publicaciones americanas.

MANUEL SALSAMENDI, compositor, pianista y organista es, sobre todo, conocido por su amplísima labor en el último aspecto, pero su formación musical se ha enriquecido con otros importantes estudios (Armonía y piano con Luis Sambucetti; Violín con Adolfo Fabregat) y otras actividades relevantes: gran pianista del jazz clásico en sus mocedades; erudito pedagogo en la actualidad.

Es organista titular de la Iglesia del Instituto Juan XXIII, en cuyo instrumento ha realizado múltiples conciertos, solo o con acompañamiento orquestal. Ha grabado, asimismo, numerosos discos que incluyen obras de J. S. Bach, Buxtehude, Pachelbel, César Franck y otros; publicó discográficamente —con el patrocinio del sello ANTAR y del S.O.D.R.E.— la obra completa de D. Zipoli; recientemente registró para Philips varias obras de Frescobaldi y algunos de sus precursores italianos.

Ha desarrollado numerosos ciclos, relacionados con la Historia del órgano y las formas organísticas, a través de las ondas del S.O.D.R.E. En los mismos ha incluido reiteradamente modernas composiciones, algunas de ellas de su pertenencia o de otros creadores uruguayos.

Se terminó de imprimir en
Impresora Cordon, Dante
2156. Noviembre de 1966

